

NIZWA

مجلة فصلية ثقافية

في ذكرى رحيل رائدة عُمانية ■ أسئلة حول حكم النباهنة في عُمان ■ في مئوية بابلو نيرودا ■ الإنساني والتفاعل الإنساني ■ فضاء الهجنة والترجمة الثقافية ■ التجربة التسعينية في الشعر اليمني ■ سيناريو فلم ثمانية ونصف لفلليني ■ بحثا عن الأسطورة الخالدة.

واقرأ: ايف بونفوا ■ محمود درويش ■ فاروق عبدالقادر ■ شاكر حسن آل سعيد ■ رسمي أبوعلي ■ هنرييت عبودي ■ فاروق مواسي ■ خالد الحروب ■ عمر شبانة ■ عزت القمحاوي ■ حسان عزت ■ كريم عبدالسلام ■ لجنر إكلوف ■ كاملة الهنائي ■ زهرة يسري ■ منتصر القفاش ■ فاطمة الشيدي ■ فاروق يوسف ■ صلاح حسن ■ مرام مصري ■ توفيق فياض ■ أحمد الرحبي.. ←

العدد التاسع والثلاثون - يوليو ٢٠٠٤م - جمادى الأولى ١٤٢٥هـ



رئيس مجلس الإدارة

سعيد بن خلفان الحارثي

تصــــدر عن :

مؤسسة عُمان للصحافة والأنباء والنشر والاعلان

رئيس التحرير

ســـيف الرحـبي

مدير التحـرير

طـالب المعمـري

المحـــرر

يحيى الناعبي

العدد التاسـع والثلاثـون

يوليو ٢٠٠٤م - جمادى الأولى ١٤٢٥هـ

عنوان المراسلة : ص.ب ٨٥٥، الرمز البريدي:١١٧، الوادي الكبير، مسقط – سلطنة عُمان هاتف: ٦٠١٦٠٨ فاكس: ٦٩٤٢٥٤ (٠٠٩٦٨)

الأسـعار : **سلطنة عُمان ريال واحد** – الإمارات ١٠ دراهم – قطـر ١٥ ريالا – البحـرين ٥ر١ دينـار – الكويت ٥ر١دينـار – السـعودية ١٥ ريـالا الأردن ٥ر١ دينار – سوريا ٧٥ ليرة – لبنان ٣٠٠٠ ليرة – مصر ٤ جنيهات – السودان ١٢٥ جنيها – تونس ديناران – الجزائر ١٢٥ دينـارا ليبيا ٥ر١ دينار – المغرب ٢٠ درهما – اليمن ٩٠ ريالا – المملكة المتحدة جنيهان – امريكا ٣ دولارات – فرنسا ٢٠ فرنكا – ايطـاليا ٤٠٦٥ ليرة.

الاشتراكات السنوية : للأفراد : ٥ ريالات عُمانية، للمؤسسات : ١٠ ريالات عمانية (تراجع قسيمة الاشتراك ويمكن للراغبين في الاشتراك مخاطبة إدارة التوزيع لمجلة «نزوى» على العنوان التالي:

مؤسسة عُمان للصحافة والأنباء والنشر والاعلان ص.ب : ٣٠٠٢ – الرمز البريدي ١١٢ روي – سلطنة عُمان).



لا جديد تحت شمس الصحراء

كل هذا الموت، كل هذه الحياة، كل هذا الجاز

(يوميات)

«إن أقمتَ في العالم فرّ منك كالحلم، وإن رحلتَ حدّد لك القدر المكان، لا الحرُ ولا البردُ يمكن التحكم فيهما، وكل ما يزدهر أمام عينيك سيشيخ على الفور ويذبل».
(جوته)

الجزء الثاني

الجمعة وما قبلها من أيام:

السماء صحو كالعادة وصمت مطبق يلف الكون المحيط.
أسدل الشال اليمنيَّ بألوانه الزاهية على شاشة التلفزيون.
أدير زرّ الموسيقى. أجلس على الطاولة كمن ينتظر أمراً جللاً. وواقع الحال ليس كذلك. ربما الخوف من الكتابة. أو الاطلاع على تفاصيل الحياة المضجرة. حتى الحب والقراءة والبحر تبدو أحياناً أموراً مضجرة (أقول أحياناً لكي تستمر الحياة في نوع من السلاسة واليسر وبعيداً عن التهويل القيامي)، لكنها أفضل الممكنات في غابة هذه الإكراهات المحدقة و(المعولمة) حسب اللفظ المتداول في هذه المرحلة.

دائما تلك الازدواجيّة المرهقة؛ في الليل يدفعنا التعب الى محاولة النوم الكؤود. ليس بسبب نقص مادة (الميلاتونين) في الغدة الصنوبرية للدماغ، تلك التي دعاها ديكارت بمركز الروح وفنّد خطأه لاحقاً، وإنما لأسباب أخرى.. نمضي في المحاولة الشاقة كمن يصارع وحوشاً لا مرئيّة، ندحر هواجس الموت المحتشدة كي تلامس عيوننا إشراق صباح آخر. وحين نربح المعركة وإن في شكلها المؤقت، ويأتي الصباح المأمول، نشعر بالقرف وانعدام الغاية وغياب الاندفاعة الحيويّة اللازمة لاستمرار مسيرة الحياة الحقة.

أجلس أمامي كتب وأوراق، وفي الركن سلة الفواكه التي تتبدىَ غارقة في أحلامها ولم تستيقظ على هول العالم بعد. وأتساءل هل ستسقط في دائرة الهول والتوترّ إذا استخدمها فنان أو كاتب في عمله الفني وأعطاها دور البطولة الذي ربما سيضمن لها الخلود. هل ستستريح في واحة الخلود المشكوك في أصل وجوده، إذ تتحول عن طبيعتها الأصليّة، المألوفة في القضْم والابتلاع؟ أم من الأفضل لها أن تبقى في السلة حتى تتعفّن وتتلاشى؟
وتبعاً لهذه الخواطر، هل نحن البشر، لو شهدنا نوعاً من التحوّل الجذري، في الوسائل والغايات ومجمل العناصر التي ينبني عليها أسُّ وجودنا، وطرائق الحياة والموت، سنكون أقل ألماً، وربما أقرب إلى ضفاف سعادة ممكنة؟
مثل هذه الأسئلة ومشتقاتها، حتى لو لم تكن تعني شيئاً، فهي نوع من رياضة ذهنيّة. لعبة شطرنج مسلّية.
أرفع رأسي عن الورقة، أرى الشال ذا الألوان الأنيقة قد انزاح قليلاً عن جانب من الشاشة التلفزيونية، المغروزة في الأعماق الخشبيّة للمكتبة وقد استقّر عليها مالك الحزين وببغاء ملونة مع أصداف بَحريّة تنضحُ موسيقى وعذوبة، فبدأ المشهد بكامله في بهاء امرأة ريفية ترفع مئزرها في لحظة غرام.

٭ ٭ ٭

ألتقي بحسين العبري، في مقهى (ستاربكس).. أخذنا طاولة تطل على باب المطعم المكسيكي، الذي ليس فيه من المكسيك إلا بعض التمائم الفلكلوريّة المعلّقة على الجدران، وطباخه العجوز المفرط السمنة، والذي كان جاري في العمارة السابقة، حين كنت أراه كل صباح، يزرع ويسقي حديقة الدور الأرضي بعناية وإبداع حملاني على كتابة قصيدة نُشرت في (الجندي الذي رأى الطائر في نومه).

حسين يتحدث عن كندا التي رجع منها حديثاً، وبصفته طبيباً نفسياً وروائياً، يحلل الأشياء والعالم من أفق المعرفة النفسيّة.

أردت أن أقترح عليه تحليل سيكولوجية الجبال ومحاولة استقصاء كهوفها ومخابئها المفْعَمة بالأسرار والمهابة الروحيّة. وبما يمكن أن نطلق عليه؛ علم نفس الأزل، علم جمال القسْوة، خاصة إذا عرفنا ان حسين ولد في (الحمراء) على سفح أعتى مركز جبلي في العالم.

مرة ذهبتُ إلى قمة جبل شمس، أعلى الذرى الجبليّة الحائمة هناك. وما هالني من هذه الشوامخ أكثر، هو ذلك (الصَدْع) الذي يشطر الجبل من القاعدة حتى القمّة، مخترقاً كذاكرة جرح حفرتها جحافل السنوات في أعماق جسده العملاق.

٭ ٭ ٭

كان بعض قدماء اليمنيّن، وهم الفرسان البواسل الذين بنوا الممالك والإمبراطوريات بحدِّ السيف- من فرط خوفهم الذي يصل حدّ الخشية والخشوع للجبال. كانوا يعبدون تلك الرواسي الشاهقة، ويستسقونها أوقات الجفاف. ويطلبون منها الرحمة والمساندة في أزمنة الحروب.

كانت الجبال بالنسبة لهم التجلّي الإلهي الأكثر خطورة على الأرض، لذلك فهي جديرة بكل ذلك التمجيد والتقديس.

علماء الجيولوجيا يقولون أن ما خفي من الجبال في باطن الأرض أكثر مما ظهر.

كم هي متجذرة، صلْبة وضارية في الأغوار النائية للكون، أمام سطحيّة الكائن البشريّ المدعي، في عبوره المزعج على الأرض.

هل يمكن تخيلَ غضبها الجارف وهي ترقب منذ قرون ضوئيّة تلك المجزرة البشريّة المشينة عبر التاريخ، أن تزحف كما في الأساطير البابليّة، وعلى قمة من قممها زعيم الآلهة (مردوخ) ذو الأربعين وجه، المطلق القوة والبطش، يرغي ويزبد حاملاً فوق كتفيه الزلازل والطوفانات؟

هل سيكون هذا الزحف الجبلي العاتي، هو النهاية القياميّة الأكثر رأفة من فتك الأسلحة الذريّة؟

لكنّ الجبال ترقب المشهد البشريّ وتذرف الأيام، والدموع التي تسيل في الشِعاب والوديان سيولا رحيمة.

٭ ٭ ٭

أشاهد مباراة لكرة القدم، بين من يصفه نقاد الرياضة بفريق الأحلام، وهذه التسمية هي التي شدتني للانحياز إليه (الحلم والخيال وإلا فالهلاك الحتمي) أكثر من شهرة نجومه وسطوتهم في عالم الكرة- وبين فريق برشلونة، غريمه التقليدي.

من الصفر تقريباً، استطعتُ أن أكوّن بعض ثقافة في عالم هذه اللعبة الممتعة، التي يُفرغ البشر فيها حمولة عنفهم في ساحة المعركة، من غير دماء وجثث إلا ما ندر. وهذا النادر يأتي كعلامة تذكير، بأن المزاج البشريّ المتجذر في جماليّة العدوان والشرّ، مادة الأدب الأثيرة، لابد أن يرتدّ الى طبيعته الحقيقية.

صارت لديّ بعض ثقافة في هذا الاتجاه من كثرة ما أشاهد من مباريات في الفترة الأخيرة؛ أتذكر حين ذهبتُ ذات مرة لجلب الكرة التي ذهبتْ بعيداً خارج الملعب ولم أعد حتى هذه اللحظة التي أشاهد فيها مباراة الفريقين الاسبانييّن.

تركتُ الكرة واللاعبين ينتظرون خمسة وعشرين عاماً على الأقل، وهم ينتظرون. أو هكذا أتخيّلهم مسمّرين في ملعب نادي الجزيرة، كالتماثيل الشمعيّة. الأيادي ممتدة والكرة متجمدة في الهواء الراكد للمدينة الكبيرة.

روحهم الرياضيّة بهذا المعنى تشبه روح خوفو والهرم،

صلبةً ومتماسكة أمام الأزمنة.

* * *

أمشي على الشاطئ، ألتقي بعجائز، يقود بعضهم الآخر، في حسرة وتهدّج كأنما يكتبون وصاياهم الأخيرة على الرمل. وثمة فتاة في مطلع العمر، تمشي وحيدة. عزلتها البحريّة تكثّف من جمال الجسد الحاسر البطن والسُرة التي تشبه دنوّ نجمة تلثم زبدَ الموج.
فكرتُ، أن هذه السُرة، آخر ما تبقى من أمل لإنقاذ العالم من هلاك أكيد.
أليس (ديستوفسكي) من قال: الجمال هو المنقذ الأخير للعالم؟

* * *

الطائر الذي يبزغ دائما بعد انبلاج فجر الصحراء، كانوا يسمونه في القرى الخصيبة، طائر (البابو). وحين يغني على فروع الأشجار الباسقة بعذوبة ومرح، يستبشرون بمقدم ضيف، يستبشرون بالقِرى.
الطائر نفسه يقطع الأزمان ويشدو بعد انبلاج فجر الصحراء. على فرع الشجرة اليتيمة أمام نافذتي، مبدداً وحشة الليل وقهر المدينة الكئيبة.
كل ليلة صرتُ أنتظر في رقة وتواضع، هديّة القدر الرحيمة.

* * *

طائر صغير يقفز بين الأغصان بخفة ورشاقة، يسمونه في البلدة التي أضحت مستحيلة، طائر (السنيسلو) كان غالباً ما يتسلّق غدران الموز وعذوقه أكثر من عذوق النخيل العميقة، حتى كأنها موطنه الأساس وما تبقى أماكن مؤقتة، يخفت فيها زهو حياته ومرحه. لذلك يكون حضوره بين تلك العذوق والأوراق الخضر المتمايلة في النسيم، حضورا طاغياً على غيره من الطيور والحيوات.
وبصوته الأكبر من حجمه وسمارته التي تمنحه جمالاً خاصاً وصفات أخرى يخبئها الصوت والرشاقة.

على الشجرة نفسها التي كان (البابو) يصدح على غصن فجرها الاستوائي، يقفز بين الأغصان والجذوع، وأحياناً على أسلاك الكهرباء التي تخترق فضاء الشجرة، لكنه يعود مرتجفاً الى شجرته كمن شعر بأن تحت قدميه الصغيرتين شيئاً عدوانيّاً وغريباً على كينونته وطبيعته الأصليّتين.

* * *

«واني وإن كنتُ الأخير زمانُه
لآتٍ بما لم تستطعه الأوائل»

بيت يجري مجرى المثل لدى السذّج والدهماء. لكنه لا يليق بأعمى المعرّة وضوء بصيرتها الأوحد، ولا بمنزلته الفلسفيّة والشعريّة. إنه أقرب الى عسكري معتوه بطموحه الفج. أو بعدّاء ينزع الى تحطيم الأرقام القياسيّة. أو بملاكم.
المعري يسلبنا اللبّ ويستحوذ علينا حين يسكن متْنَه، بيت سلالته المتورطة في عرين الحكمة المرّة، وفي بؤرة الخطر الحقيقيّة كما في هذا البيت «الجاهلي»:.

«ما أطيبَ العيش لو أن الفتى حجرٌ
تنبو الحوادث عنه وهو ملموم»

* * *

اليمام يهذي، يكاكئ، يبدع الإيقاع بنغم أحشائه التي تسيل مع الظهيرة في البحر.
اليمام صديق طفولتنا لم يعد يجفل من الفخاخ ونشاشيب الصيد. صار أليفاً، تستطيع لمس ريشه النديّ. صار أقل إحساساً بالغدر والافتراس. ربما لأن ليس هناك من طفولة شقيّة صاخبةً في هذه البطاح.

* * *

قادماً من زيارة لبعض الاخوة في منطقة (الحيْل) يبدو أن لا زيارة قريبة (لسرور)، رغم أطياف العواطف الموغلة في القِدم، التي تلاحقني باستمرار. (سرور) التي قبرتُها في قلبي مثلما قبرتْ في أحشائها أبي وأمي، ومن قبلُ ومن بعدُ، ربما رأفةً بهم من معايشة انحطاط هذا العالم.

هناك في (الحيل) وجدت في باحة الدار، بعض الأطفال يقودهم عمر بن سليمان، ذلك الطفل الذي يتقدم عمره ذكاءً وخيالاً. أول ما وصلت واستقبلني على باب السيارة، قال، انه لا يريد مني (فلوساً) هذا اليوم، وإنما يود اصطحابي لمشاهدة أعشاش العصافير واليمام في باحة الدار الخلفيّة التي تطل على وادٍ سحيق جاف. باحة الدار كانت مدروزة بالنخيل وأشجار أخرى متفرقة، تغالب مقدم الصيف الحارق.

نظرت إلى أعلى، فرأيت عشَّ عصافير يتدلّى قريباً، ويمكن لمسه عبر رافعة صغيرة.

كان العش الصغير المنسوج بإتقان مدهش في بساطته الجماليّة، وحبكته التي لا تستطيعها عقلانيّة المصانع الحديثة، يدخر في حناياه كل دفء وحنان العالم.. ترى الصيصان داخله، تفتح عيونها، التي ما زالت ترى النور لتوّها، وتغمضها في هدوء وسلام كأنهما الأبديّة.. الأبديّة تتثاءب في عشّ عصافير.

صار عُمر، يخبط الرافعة تحت قدميّ، محذراً من لمس العصافير الصغيرة بسوء. هو الذي لا يتوانى في وقت آخر من بعثرتها وسحقها (بنشّاب) صنعه بنفسه مثلما كنا نفعل في الأزمنة الماضية.

سألته عن المدرسة التي لا يعيرها أهميّة، تتناسب مع فطنته المبكرة، فردّ بعدم اهتمام، ان علاماته هذا العام جيدة. لكنه لو نجح وتفوق فهل يجد عملاً مثلما عليه الحال لدى بعض اخوته وأبناء عمومته؟

كان عمر في بعض الأوقات يفقد مرحه وحيويّته المنفلتة من أي قيد كأنما صاعق يُخمد تلك الجذوة الصغيرة المتّقدة في أعماقه، يحصل ذلك ليس لأسباب معنويّة، وإنما لتعرضه لنوبات من الصَرَع الخفيف التي تذهب به الى ما يشبه الغيبوبة والهمود.

ربما ورث ذلك من أبيه الذي تراوده نوبات صَرَع عنيفة، يظلّ يرتجف كمن صُعق بماس كهربائي، أو أصيب بطَلْق ناري مفاجئ وغادر؛ فيغرق البيت كله في جو جنائزي مخيف.

حين رجعتُ (أواخر الثمانينيات) بعد انقطاع طويل، نزلت في بيته بمنطقة (وادي عدي) تلك الحفرة الغائصة بين براثن الجبال.

شاهدتُه يسقط صريعاً والزبدُ يتدفّق من أطراف فمه. وتخيلتُ بنات آوى ينفجرن نائحات في كهوف الجبال المحيطة ليكون المشهد على ذلك النحو من القتامة والرهبة.

استعدت، ليس ما قرأته في الأدب حول نوبات الصَرَع، وإنما ذلك الحدث، حين كنتُ في سرور، في أحد الأصياف البعيدة، رأيت في عزّ الظهيرة رجلاً يتداعى ساقطاً في مياه الفلج الغزيرة. ويظل يرفس، كالمذبوح في دوامة المياه.

❊ ❊ ❊

حين رجعت من (الحيل) اتصلت بيحيى المنذري بغية أن أراه في هذا اليوم. قال: أين أنت الآن؟ أجبتُه، قريباً من (وقبة الصاروج) فانفجر ضاحكاً هو الذي لا تخرج منه الضحكة إلا غِلاباً.. وهكذا انتهيت، إلا أنني، قلت، لا شعورياً (وقبة) شيشة البنزين!!

الوقبة ، ذلك المفصل البارز في مسار الأفلاج، التي يستقي منها البشر والحيوانات، وهذه تستقي منها السيّارات التي صنعها البشر والعربات. ليواصل الإثنان حياتهما السريعة سرعة سقوط الوعي والمعلوم أمام سطوة اللاوعي والغيب، مهما بعدت المسافة وشطّت في الزمان والمكان.

يمكن لإنسان، أن يتخيّل، في صباحات المدن الكبرى بعد سهرة صاخبة، أن ساحات تلك المدن، مثل ساحة (الكونكورد) مثلاً أو ساحة (الطرف الأغر)، (حلقة) أو هبطة كبيرة، من تلك التي تنعقد في مناسبات الأعياد. وأن الثيران السمينة الهائجة والأبقار والحمير والأغنام والدلاّلين الذين يحتقن بأصواتهم الفضاء، هي نفسها العناصر والأصوات التي تؤثث تلك الأمكنة.

هكذا، بخفة تسري في الضلوع، بضربة «اللاوعي» الرابضة في الخفاء، ينقلب المشهد على نحو فنطازي دال أيّما دلالة على ترسب الانسان الأول وتحجّره في الأعماق الدفينة للكائن، وهو يعاود الظهور والانتصار على إنسان الحداثة والتكنولوجيا الذي صنعته وسوّقته الأزمنة اللاحقة.

❊ ❊ ❊

ذهب انتونان آرتو، الى المكسيك بحثاً عن فكرة جديدة للإنسان.

وهناك وسط حطام الأساطير وعنف الآلهة الدمويّة والفراغ.

وسط الركام الآخذ في التصاعد لنفايات الثقافة الغربيّة التي هرب من براثن رؤاها وقيمها الشاعر، أسوة بأسلافه الهاربين، نحو الشرق، موطن الحكمة والإشراق.

رجع آرتو من رحلته تلك بفكرة جديدة عن خراب الإنسان.

الجزء الثالث: بيروت

السبت:

كل مدينة أكون على وشك الرحيل نحوها، تسبقني إليها الأحلام، أحلام كثيفة أعيش أحداثها، ووقائعها طوال الليل. وكالعادة تبدأ بداية طيبة تقترب من نشوة السعادة، لكنها في مسارها المتموج هذا، لا تلبث أن ترتدّ الى نهايات كابوسيّة مفزعة.

هكذا، أستجيب لنازع الحنين وهاتف الحياة، فأسافر الى بيروت، وبعدها القاهرة، ككل عام في مثل هذا الوقت.. كانت أعياد الميلاد على الأبواب، وليس ثمة التزامات ذات طابع عملي. السياحة الحرّة ورؤية من أحب.. ليس هناك ندوة أو مؤتمر، نذهب اليهما، غالباً بغية لقاء أصدقاء بعينهم، لكن ثمة أوضاع ولقاءات تنفرض كضريبة لابد من دفعها في مثل هذه المناسبات حين تكون في أسفار حرّة وانتقائية، تقل احتمالات دفع مثل هذه الأكلاف الاجتماعيّة، القسْريّة، وتكون أقرب الى نفسك والى من تود وتهوى من البشر والأماكن، كالتمشي في الصباح الباكر والضباب يلف المدينة والجبال الخضراء المتلألئة بالثلج والنحيب– على كورنيش المنارة. تتأمل بيروت، وأياماً، مجرد تذكرها العابر، سيوقظها من رقدة نسيان قاس، نضِرة وجميلة من جديد. وتلك الصخرة الجاثمة وسط أمواج المتوسط، التي تُدعى بصخرة العشّاق الذين يعصف بهم الوَجدُ الى قذف أجسادهم من علوّها في قفزة انتحاريّة تشبه القبلة الأخيرة. لقد نبت العشب على حوافها من دموعهم الحرى وأحلامهم المجهضة..

وتتبدى تلك الصخرة الجاثمة في المتوسط كشظيّة انفصلْت منذ دهور عن جبل (الفحْل) بعُمان وترحّلت عبر البحار حتى استقر بها المقام في لبنان.

في الطائرة العُمانية التي حلّقت من مطار السيب الدولي، باتجاه بيروت مباشرة كنت أقرأ في كتاب (اوريليا) لجيراردي نرفال، الذي يعود إلى العصر الرومانسي في القرن التاسع عشر. نرفال الاشراقي المغامر الذي احتفى به السورياليون واعتبروه واحداً من أسلافهم، سافر اثر أزمة روحيّة حياتيّة، كادت أن تودي به الى غياهب الهلاك في سنّ مبكرة، الى الشرق، القاهرة، الشام، بيروت.

كنت أقرأ في هذا الكتاب، القصيدة السرديّة المفْعَمة بالنضارة والاحلام والمشاهدات الواقعيّة والحلميّة والمتخيلّة، حتى أصل الى الفصل الخامس الذي يأتي على مدينة من مدنه الخياليّة والواقعيّة، الكثيرة.. وتعلّق المترجمة التي نقلت الكتاب بلغة عربيّة متألقة (ماري طوق)، إلى أن هذه المدينة ربما تكون مدينة بيروت.

«أصعدني مرشدي في طرقات متعرجة تضج بأصوات المصانع. ثم ارتقينا سلاسل طويلة من الأدراج انقشعت عند نهايتها الرؤية: هنا وهناك سطوح مكسوّة بالعرائش، وجنبات منسوقة في اراض مسطحة، وسقوف مصنوعة برشاقة وبجلَد نَزَويّ، ومشاهد تصل أذيالاً من الخضرة المعرشّة تسحر العين وتروق للنفس وكأنما واحة نضرة، أو معتكف منسي يعلو ضجّة الأسفل وصخبه لم يعد هنا سوى وشوشة باهتة.

يحكى في الغالب عن شعوب منعزلة تعيش في ظل المقابر الكبيرة والسراديب. هنا، كان العكس تماما هو الصحيح. إن شعباً مباركاً خلق لنفسه عزلة تتعشقها العصافير والأزاهير والانسام النقيّة والأضواء.

قال لي مرشدي: «هؤلاء هم السكان الأصليون لهذا الجبل المشرف على المدينة، لقد عاشوا طويلاً وفق عادات بسيطة تسودها المحبّة ويظللّها العدل، وحافظوا على الفضائل الطبيعيّة الأوليّة للعالم. كانت الشعوب المجاورة لهم تحسدهم وتحذو حذوهم».

قلت في نفسي وأنا مغمور بالمياه الزرقاء الشاسعة لهذا الكتاب الفريد على صغر حجمه، اذا كانت بيروت أو لبنان، في ذلك الزمن الغابر، هكذا، فإلى أين وصلت الآن؟ أين تقدّمها، الذي كان في جوهره سطحيًا وقِشريا على غرار

مدن الشرق قاطبة؟ لكن بيروت ظلّت معين حياة وأدب ولم تفقد رغبتها العارمة في التميّز والاختلاف والبهجة حتى في ذروة الفاجعة، التي ربما كانت تلك الرغبة وذلك الاندفاع في مناخٍ يذهب عكسها تماما، من الأسباب التي أدت الى ما آلت إليه الأمور من قتامة.

* * *

في الطائرة التقيتُ برجل أعمال خليجي، معرفتي به تعود الى أيام الدراسة حين كان طالباً فقيراً ومن عائلة متواضعة، فتسلّق مناصب كثيرة وأصبح مليونيراً.. لم يذكر فترة الدراسة بكلمة واحدة، وأخذ يحدّثني عن الفضائل والاخلاق المفْتَقدة، واحتمالات الانهيار الاقتصادي الذي سنتحول على أثره الى شعب شحّاتين وفقراء مع تعذر الرجوع الى مهن الآباء والأجداد..

وهو طبعا حاول الاصلاح ودقّ ناقوس الخطر الداهم، لكن لا فائدة. في الفترة الأخيرة كثرتْ نبرة الشكوى والانتقاد من قبل الكثير من أصحاب النفوذ والمال بكافة مستوياتهم، فتراهم يتحدثون كأنما عن وضع ميتافيزيقي وليس واقعاً هم مسؤولون أساسيّون فيه!

ذهب رجل الأعمال الماسك بجمر الاستقامة، ووصلت الطائرة فوق أجواء بلاد الشام، ورَجعتُ الى نفسي ومشاعري مفّتشاً فيها عن ما ينبض ويحتدم تجاه الأماكن التي تسوقني إليها دائما عصا الحنين والوَجْد، فلم أجدْ شيئا ذا بال، وتساءلتُ، لماذا يعترينا أحياناً ذلك الجمود في العواطف والأحاسيس، وتمنيتُ أن لا يدوم أو يتفاقم كلما تقدّم بنا العمر.

الطائرة فوق بلاد الشام وتشرف على بيروت، هل ما زالوا هناك، في (اللاتيرنا) ومطعم الريّس، يشربون بصخبٍ عالٍ وأحلام كبيرة؟ هل ما زالت فيحاء الناظر تذهب كل صباح الى مكان عملها في الغوطة، ومن ثمّ تلتقي عند حسّان عزّت وفاتن (قبل مجيئ إيفا) في تلك الواحات المتدفقة الخضرة والمياه؟

أثناء الرحلة لم تهاجمني هواجس الموت ولم تستحوذ عليّ رؤاه التي تلازمني باستمرار مثلما يلازم ظلُّ الصياد الطريدة، لكن في المقابل ليس هناك ما يدل على اندفاع نحو حياة أكثر بهجةً وإثارة.

* * *

وصلتُ بيروت الساعة الواحدة ظهراً، كان الجو صحواً يميل الى البرودة.. سائق التاكسي، كالعادة لابد أن يتطرق الى السياسة، العراق، فلسطين، أمريكا... الخ، لكن بهدوء المجرّب الواعي، معظم اللبنانيين اكتوى بالنار نفسها، أطول حرب تفجرّت في الشرق، كانت فوق أرضهم على ضيق حجمها الجغرافي. ونحن نقطع طريق المطار، الحمراء، أتطلّع الى المدينة الرياضيّة التي دمرّها الطيران الاسرائيلي إبان الاجتياح وأعيد بناؤها في عهد الحريري. آنذاك كنت في دمشق وعلى ترداد دائم الى بيروت. خلف المدينة الرياضية على مقربة يقع حي الفاكهاني أحد المعاقل الأساسيّة للمقاومة الفلسطينيّة، أو دولة الفاكهاني كما كان يدعى، أتذكر حين رأيت صدفة (هاني) الذي كان زميلاً لي ولخالد درويش في صوفيا وفي صوفيا أيضا، كان عز الدين المناصرة وجواد الأسدي في الفترة نفسها وتهامة الجندي– في أحد أزقة الفاكهاني، تواعدنا على العشاء في مطعم الشموع باحدى عمائر الحي. جاء مع صديقة لبنانية سهرنا وتعشينا وكل ذهب الى مكان نومه. صباحاً عرفنا ان المطعم قد فُجّر في الليلة نفسها وتحول الى رماد.

حياة الخطر والمغامرة جميلة، خاصة حين لا تودي بحياتك وتنجو من احتمالها القاتل ليموت آخرون.

في صدفةِ تأجيل الموت جمالٌ لا يضاهى، وربما تعطيك فرصة الحلم بحياة أخرى، لكنك تعود الى نفس النقطة الملتهبة، لتبحث عن مغامرة أخرى وبشكل آخر..

أصل الى فندق (ماي فلاور)، الذي تعودت النزول فيه. يتم الحجز دائما عبر بول شاؤول الذي يسكن قريباً من الفندق، فوق سطح بناية تشرف على البحر من بعيد والتي كانت هدفا سهلاً لقذائف وطلقات طائشة ايام الحرب، مرة – يخبرني بول– كيف تبعثرت المكتبة، وتطايرت كتبها مذعورةً وممزقّة، ولا مجال للرجوع الى المخيلة التي تحدّرت منها، في فضاء الغرفة، وبقي بعضها معلقاً، ينزف كطيور تتدلى أجنحتها ورؤوسها، حتى تأتي اليد العاشقة

لتضمّد الجراحَ وتعيد ترتيبها من جديد.
أستريح قليلاً من رحلة ليست شاقة، وأمضي من شارع (جان دارك) نحو شارع الحمراء، مضى زمن لم أجيء الى بيروت، ربما أربع سنوات، أتطلع من بعيد الى واجهات المحال والمقاهي خاصة، أصل الى مقهى (الويمبي) (كافيه دي باري) (المودكا) التي أغلقت وتحولت الى محل لبيع الملابس، وهناك مقهى قد استُحدث قريبا (ستاربكس).
بداية وصولي الى نزلة (الساورلا) أسمع من يناديني، ألتفت، اذا بخالد عبدالله شاعر من أصل فلسطيني على ما يبدو وهو قريب العهد في بيروت أتصل من تليفونه النقال بعناية جابر الهاربة من كلوشار باريس والعائدة للتو إلى البيت العائلي الدافئ.. جلسنا في مقهى الويمبي، سألت الجرسون عن بول وكاتيا سرور، قال أن بول لم يعد يأت، لقد غيّر المقهى، وكاتيا تأتي في الصباح. بعد قليل جاء حسين بن حمزة ونديم جرجورة جلسنا، ثم ذهبت الى الفندق.. ليلة هادئة من غير سهر ولا دمار رأس في الصباح.

* * *

صباحاً أفتح النافذة التي تطل على عمارات أخرى، لكن ثمة فسحة يمكنك من خلالها أن ترى السماء المليئة بالسحُب، التي كانت تمطر طوال الليل، وهذا في حد ذاته طالع سعْد بالنسبة لي، وأن تشمّ رائحة البحر. في العمارة المقابلة المفتوحة النوافذ، ثمة فتيات بلباس عاملات المنازل، يمسحن وينظفن، ويبدو بوضوح أنهنّ من الهند وآسيا. صار بين اللبنانييّن والخليجييّن، وحدة هوية، بالنسبة للشغالات، ستلتحق بهم شعوب عربيّة أخرى وربما التحقتْ، هذه خطوة طيّبة باتجاه الوحدة الكبرى، تختلف عن ما حلم به انطون سعادة حول وحدة الهلال الخصيب او جمال عبدالناصر. لنبدأ بالخطوات التدريجيّة بعد أن فشل طموح القفزات الوهمي.
آخذ حماماً دافئا وانزل الدور الأرضي لتناول الشاي والفطار.

* * *

الأربعاء:

أذهب نحو البحر، وهذا ما سأفعله بشكل، شبه يومي، نازلاً ناحية شارع (بلَسْ) ومنه أنحدر، نحو كورنيش المنارة. أبدأ المشي والتنزه من الحمّام العسكري، حتى آخره، فندق الفاندوم، ثمة قوارب صيد في بعض جنبات الساحل المليء بالحجارة وكواسر الأمواج، خاصة ناحية محل (سمكة أبومنير) الذي يبدو أنه لم تأخذه «الحداثة» بعد.
صيادون هواة بصناراتهم يقضون أوقاتاً مسليّة، الكورنيش يضج بحركة المتنزّهين، وممارسي الرياضة حتى في الأمطار والعواصف. كانت هذه الفترة بداية الفيضان والثلوج حيث ارتفعت في (بشرّي) بلدة جبران خليل وهدى بركات الى ٧٠٠ متر فوق الأرض الجبليّة مما عرقل خطوط المواصلات وسيرها.
عليَّ أن أتسلق سلالم ومنحدرات كي أعود الى الفندق وأحاول الاتصال ببعض الأصدقاء. أفكر في أعياد الميلاد والأمطار التي تغمر لبنان. سيكون الجميع مشغولاً بالتزامات عائليّة والحركة ليست سريعة في مثل هذا الطقس. أتصل بعبده وازن اتفق معه أن نلتقي لاحقاً.. عبر شارع الحمراء المليء بالحفريات التي تشبه جراحات النفس اللبنانية المحافظة على تماسكها وبريق مظهرها حتى في عزّ الخراب، اشتري صحف الصباح، الصحافة اللبنانيّة ظلت، بين الصحف العربيّة الأكثر تميزاً في شكلها ومحتواها.
في هذه المنطقة وفي هذا الشارع مرّ ذات يوم غسان كنفاني وربما في مثل هذه الساعة كان مريضاً بالربو وحزيناً رغم زهو الثورة الفلسطينيّة في تلك المرحلة. أصل (كافيه دوباري) حيث أجد كالعادة جودت فخر الدين وعصام العبدالله ورشيد الضعيف، أجلس معهم حتى وقت الغداء.. الجلسة مع الأصدقاء اللبنانيين من المشارب والأطياف المختلفة لا تمل والحديث المتشعب دائما يمزج الطرافة والمرح بالجديّة المعرفيّة. حتى الأفراد الذين لا ينتمون الى مجتمع الأدب والثقافة لن تجد عائقاً في الاستمتاع بالتحدّث معهم ومخالطتهم، من بائع الصحف والشورمة والنجّار حتى شوفير التاكسي. شعب على نحو من انفتاح تاريخي ومدنيّة بيّنة.

أسأل جودت عن تليفون محمد علي شمس الدين لأراه وأطمئن على صحته. أعرج على مقهى الويمبي، حيث يجلس أكثر من أعرف. وهناك أتناول وجبة الغداء، الطبق اليومي الفاخر اللذيذ.

* * *

مساء ألتقي مع اسكندر حبش ورشا عمران القادمة من طرطوس، نذهب الى مطعم شعبي نظيف في (كركاس) مطعم أبوحسن. القريب، مرّت فترة طويلة لم أر اسكندر لقد أقام في أكثر من بلد أوروبي، وينوي الرحيل من جديد.
رشا لأول مرة ألتقي بها، قبل أشهر دعتني الى مهرجانهم (السنديان) في الساحل السوري، لكني لم أتمكن من تلبية الدعوة، مع أصدقاء آخرين مثل قاسم حداد الذي تعود معرفتي به الى أواسط السبعينيات في مقر طلاّبي بميدان المساحة بالدقي حين كانت طفول تُحمل على الاكتاف.. الآن أصبحت أمّا. طفول الصغيرة طاهية البطاطا البارعة أصبحت أمّا وقاسم أصبح جدّا. لقد كبرنا. كل شيء يذكرنا بعبور الزمن ونفاد العمر، ولا محطة يرتاح معها هذا القلب الواجف.
اسكندر دائم الاحتفاء و(التبسّط) في مثل هذه الجلسات الحميمية. ووجدنا في المطعم رضوان الأمين أمام كأسه الشفاف المترع. فجأة أتذكر بول شاوول، فأقول لاسكندر، علينا أن نتصل ببول، فحتى الآن لم نره ونحن نقطن منطقة نفوذه. اتصلنا به كان جالساً في مقهى (الجوندول) بالمزرعة، قلت له أن يأتي إلينا في المطعم الذي نجلس فيه، قال: هل بيروت عِدْمتْ، فيها المطاعم حتى أذهب الى مطعم أبوحسن، إما أن تأتوا أو نلتقي غداً.
قلت لرشا واسكندر، ربما الحنين الى الماضي اليساري الطلابي دفع ببول، الى تغيير مقاهي الحمراء، الى الجنوول البعيد نسبياً، خاصة بالنسبة لشخص مثله لا يغادر مقاهي المنطقة إلا في الضرورات القصوى. حتى أني مرة، أردت أن نلتقي في مقهى (سيتي كافيه) القريب، فردّ (شويدّك أشوف عالم يستعرض سبابيط وساعات).
نكمل عشاءنا وننتقل الى مطعم آخر يجلس فيه لقمان سليم كي نواصل السهرة على الطريقة اللبنانية.

* * *

يأتي الى الفندق عباس بيضون وأحمد بزّون، عباس بميله الى الدعابة لا يستطيع أن يخفي قلقه العميق وعضّه على الكلمات والحروف كأنما يريد أن يأكل اللغة كي لا تقف عائقا امام التعبير الحر. نجلس في (الدوق) بالدور الأرضي من فندق (ماي فلاور) ، المكان نصف معتم، على النمط الانجليزي التقليدي، أتذكر حين دخلته ذات مرة أثناء الحرب مع حسن مدَن وآخرين، وقد كان في تلك الفترة من الأماكن الدافئة التي تشكل ملاذاً للأصدقاء يلجأون اليه من الخارج المتفجر بأحقاده وحروبه.
احمد الزين أخبرني انه كان من رواده اليوميّن. أحمد بعينيه المفتوحتين على مدارات الرعب كأنما خرج للحظة من صليل المجزرة. ثم يأتي بول شاوول، وتأخذ الأحاديث والحكايات اتجاهات متشعبة. نترك المكان لنتعشى في مطعم جديد يعرفه بول، قريباً من مطعم مرّوش، وبول يعاملنا دائما كضيوف، لأننا ما زلنا في محيط نفوذه السكني، ، هو الذي لا يملك غرفة نومه في سطح العمارة. لكنه يملك كرم الروح وانتشائها بالصداقة والعزلة.

* * *

اتصل بنضال الأشقر التي ما زالت عائدة من باريس، نتفق أن نلتقي في مسرح (مونو) بالأشرفية مع لينا حدشيتي التي تمر لتأخذني من الفندق. كان الجو محتدماً بالأمطار والرعود والعواصف، وهو جو بهجة ومرح بالنسبة لي عكس لينا. في الطريق الى الأشرفيّة نقف على شاطئ البحر قريباً من الرملة البيضاء، نتطلع في البحر الذي تضيئه البروق والعواصف، أقترح على لينا أن نتصل بأنسي الحاج، فهي كانت تعمل معه في جريدة النهار، ما زال أنسي معبأ بالمرارة والألم في الطريقة التي انفصل، أو فُصل فيها من هذه المؤسسة التي قضى فيها معظم حياته المهنيّة.. قبل ان نصل الى المسرح نجلس في مقهى بالأشرفيّة مع شاب درزي، لم يكن كاتباً، يعمل في المجال الهندسي، لكنه على صلة بقراءة الأدب وبالغ اللباقة والتهذيب اول قاسم مشترك بيننا كان ذلك الميل العاطفي الروحي، نحو كمال جنبلاط. قلت للينا، علينا أن نخرج من

شرنقة العلاقات الأدبيّة التي أطّرنا أنفسنا فيها، فالحياة أكثر رحابة من تلك التصورات والعلاقات ونترك جانباً ذلك الخوف التقليدي، أو التعالي الزائف، على من هم خارج «جنّة» الثقافة والأدب المتوّهمة. أحيانا الجلسة مع صيّادي السمك أكثر متعة من المثقفين، او من صنفوا تحت هذه اليافطة. نخرج باتجاه مسرح مونو، في الشارع الذي يحمل نفس الاسم الذي يعزف زياد الرحباني في أحد محلاته الأنيقة، والذي كان على خطوط التماس مباشرة، وقد دمرته الحرب بالكامل، اصبح الآن واحداً من أجمل شوارع بيروت، وأكثرها حياة وألقاً، كأنما النزوع الجارف الى تجاوز مآسي الحرب، يشهد هنا واحداً من تجلياته الكثيرة.

في الصالة المليئة بالحضور، ننتظر نضال لندخل المسرحية (في هذه اللحظة يدخل حسن داود نتفق ان نلتقي في اليوم الثاني). التي كانت تستوحي أسطورة (ميديا). ترصد آثار الخراب النفسي في الشخوص والحيوات الذي خلّفته الحرب اللبنانيّة. فهذه الذاكرة المثخَنة بجراحها الأليمة لا ينبغي تجاوزها عبر افتعال نسيانها مثلما تفعل الفضائيات ورجال الأعمال، وإنما البحث في الأسباب والشروط التي أدت الى الكارثة، حتى يكون الخلاص حقيقيًا وصادقا، ويكون الفن شاهد الألم والانهيار. ينهي جاد الحاج المؤلف هذه الحكاية (الميديّة)، هذا المونولوج الكثيف، الدموي الذي تقوم بأدائه (دارين الجندي) بوعي ومقدرة. نهاية مختلفة عن الأصل، فامرأة الأسطورة تقتل أبناءها في نهاية الحكاية، جاد ينهيها بشكل آخر.

عند خروجنا من الصالة، ألتقي بجاد الحاج، الذي لم أره منذ سنين طويلة، هو الآخر عرفني على الفور، بدا لي قويّاً ويقظاً، لقد تغلب على المرض المعضل الذي ألمّ به وبسلوك لا تنقصه الارادة والتصميم على الحياة والكتابة.

نذهب الى مقهى (سيتي كافيه) بشارع السادات، لنتعشى، كان المقهى شبه فارغ، ألمح علي حرب في زاوية بعيدة يكتب.

بعد قليل يدخل أدونيس خارجاً من برنامج تلفزيوني (خليك بالبيت) مع زاهي وهبي، تكرّس حول ما أثارته محاضرته بمسرح المدينة من هجاء قاس لمدينة بيروت، عرفت ذلك من خلال معدة البرنامج سوسن قبيسي التي دعتني الى التدخل في الحلقة عبر التليفون، أجبتها، أن لا دخل لي بمشاكلكم اللبنانيّة، أو اللبنانية السوريّة، كما يحب أن يصفها البعض. تكفيني مصائب الصحراء.

أدونيس مع فهميّة شرف الدين جلسا في طاولة أخرى، وقال انه راحل غداً الى باريس.

* * *

صحف الصباح تحمل عناوين بارزة عن سقوط الطائرة المأجورة التي تحمل لبنانييّن من أحد بلدان أفريقيا جاءوا لقضاء الأعياد، في بلادهم وبين أهلهم وذويهم.. بعد يومين تسقط الطائرة المصرية، التي كان معظم ركابها من الفرنسيين في البحر الأحمر.

المقاومة العراقيّة تسقط هليوكوبتر فيها تسعة جنود أمريكيين وتصيب طائرة شحن أخرى، وتقصف قاعدة لوجستيّة، تجرح ثلاثة وثلاثين جندياً أمريكياً حسب المتحدث الأمريكي.

أذهب الى موعدي مع الدكتور حسين منصور الذي تقع عيادته قريباً من الجامعة الأمريكيّة التي يدرّس فيها، وأنا أهم بفتح مظلّة المطر، أرى حسين قادماً ومعه رزمة أوراق الفحوصات الطبيّة، نجلس مقابل (الرسبشن) فجأة يدخل شربل داغر مبللاً بأمطار عيد الميلاد، قال: أن جنان الخليل أخبرتني أنك في البلاد، ألاحظ أن شربل وحسين ينظر كل منهما الى الآخر بتركيز، كأنما يستعيدان شيئاً أخذ النسيان طريقه الى محوه، فجأة يتعانقان، كانا صديقين، وربما في اطار حزبي واحد، يوم كانت هناك أحزاب وأياد تمتد نحو المستقبل لقطف زهرته اليانعة.

* * *

أصحو مبكراً، فحين لا تكون هناك سهرة ثقيلة، يمكن الصحيان باكرا وانجاز ما يمكن إنجازه بهدوء قبل انفجار الحركة، وهذا ما اعتدته على صعيد الكتابة. أنظر في دفتر التليفونات، أخذني التحديق في الصفحات كمن يبحث عن رقم ما... ألاحظ هكذا عفو الخاطر أن الكثير من العناوين

والأرقام من مناطق مختلفة من العالم قد انتقل أصحابها الى الدار الآخرة. أخذني الذهول لم ألاحظ ذلك على هذا النحو، الحياة تأخذنا والموت ينجز مهامه الضارية هل يمكن الاتصال بهؤلاء الراحلين؟ هل يمكن الاتصال بموتى؟!، هل يوجد تليفون سريّ أو أي وسيلة أخرى لمعرفة أخبار أولئك الذين كانوا بيننا وذهبوا من غير عودة ولا تلويحة وداع؟

* * *

الخميس:

بعد الفطار، أذهب الى ساحة النجمة، السلوديز، شارع المعارض، المنطقة الجديدة التي اختطفت أضواء الحمراء وأصبحت مركز المدينة.. قبل أن أجلس في مقهى الساحة أمام الكنيسة، أخذت أتجوّل في شوارع وأزقة هذه المنطقة الجميلة، التي تشبه جزءاً من الحي اللاتيني بباريس، وأصحاب الحس السياحي العرب، طالما تحدثوا عن بيروت، كباريس مصغرّة، أو باريس الشرق وهذه الباريس مقبولة لديهم ومُستَوعبَة في العائلة العربيّة طالما لا تتجاوز حدودها السياحيّة والترفيهيّة. وحين ذهبتُ نحو الأبعد والأعمق، على نحو ما ذهبتُ إليه باريس الأوروبيّة في التاريخ، أو شيء في هذا السياق، فقدوا توازنهم وأبدعوا الكارثة.

المهم أنني وأنا أتجول في هذه المنطقة لم أشعر بتلك الغربة الساحقة التي تحدث عنها بعض الأصدقاء، صحيح أن الحمراء، هي التي «تشبهنا» وكونها جزءاً من الذاكرة الثقافية اللبنانيّة والعربيّة، وحتى هذا الشبه آخذاً طريقه للزوال أمام اكتساح رأس المال الطفيليّ، المتوحش، والمعادي لكل قيم الثقافة والجمال والمعرفة.

الغربة الساحقة هي علامة العالم «الجديد» الذي ينبني في لهب هذه المجزرة الكونيّة (العربيّة خاصة) الذي لم يشهد التاريخ لها مثيلاً.

أدخل المقهى، ألتقي صدفة بجوزيف سماحة، أجلس في طاولة عليها شوقي بزيع وصباح زوين وآخرون.

حين رجعتُ في سيارة صباح، كان يوم أحد، والحركة في شارع الحمراء شبه معدومة، المقاهي فارغة، رأيت نزيه خاطر يتجوّل وحيداً في هذا الفضاء الموحش.. قلت لصباح – المشدودة الجسد كقوس على وشك الانطلاق–: الوحدة والشيخوخة مسألة مرعبة.. قالت (كله مثل بعضه).

* * *

بعد رجوعي من المشي في كورنيش المنارة الذي اعتدته وحيداً كل صباح، عدا مرتين، مرة مع غادا فؤاد السمّان، (الصغيرة وليست الكبيرة منعاً للالتباس) وأخرى مع اسماعيل الفقيه، الذي اصطحبني حتى فندق الفاندوم ليعمل مقابلة هناك مع ممثلة سينمائيّة، اسماعيل قال لي أن ممارسة مهنة الصحافة في الوسط الأدبي والثقافي شيء مرهق للأعصاب، وعالم الأزياء والممثلات بكل تفاهته، يجعلك تعيش طعما آخر للحياة.

نصعد الجبل في سيارة جنان، أبوعلي السائق الجنوبي الذي اشتغل في الماضي سائق شاحنة بين دول الخليج ، يفهم في السياسة أكثر من السياسييّن، وهو في غمرة احتدامه، يصدم سيارة واقفة أمام منزل أصحابها.. ما بقي محفورا في ذاكرتي هو ذلك الاستقبال الرحب والانساني الآسر الذي استقبل به صاحب السيارة المسيحي الحدث، ودعانا للدخول الى منزله ريثما يعيد أبوعلي تضبيط السيارة.

لكن السيارة لم تتضبّط، ظلت هكذا منفعلة ومشتعلة مثل اشتعال أبوعلي على الوضع العربي.

أخذنا تاكسي لنواصل الرحلة إلى، عالية، بحمدون، المطاعم والأماكن العامة خالية من الحركة، تنتظر الليل لتواصل سهرة الأعياد.

وجدنا مطعم الاستراحة، هو الوحيد، مفتوحاً في المنطقة بأكملها، صور المطربين والمطربات تغطي واجهته، جلسنا على الجهة التي تطل، في مشهد شاسع يحتضن الهضبة وبيروت. ومن ذلك العلوّ الرجراج، أردت أن أسترخي وأسرّح النظر إلى آخره، لكن شيئا من الدوار اعتراني ورغم أن هذا يعاودني بين الفترة والأخرى، خاصة في الأماكن المرتفعة، إلا أنني فسّرته بالدوار الذي يبعثه مشهد الجمال حين يكون بمثل هذا البهاء والروعة.

* * *

الأحد:

في المقهى المواجه لصخرة الروشة مباشرة، الصخرة التي يقفز منها العشاق، لمعانقة حبهم المستحيل على الأرض، ويتحققّ في قعر الهاوية. نجلس متقابلين في الركن المكشوف أمام سماء هادئة. أنظر الى نجمة وحيدة في الأفق ظننتها نجمة المساء أو الزهرة، لكنها، قالتْ انها المريخ الكوكب الأحمر الذي بدأ العلماء في هتك أسراره وخوافيه. كانت تقلّب عينيها الجميلتين في حقول المغيب، غارقةً في كنزتها القطنية السوداء والصمت وغسق شمس غاربة.

تقول أشعر بالبرد، وتكاد ترتجف ربما من برد داخلي متراكم. فالطقس ليس بارداً. الصيف على الأبواب وهذا نسيمه الرسولي الذي يفترض ان يلّطف وحشة الروح.

قبل يومين كنا نجلس في مطعم عبدالوهاب الانجليزي بالأشرفيّة الذي لم نستطع التوصل الى سر تلقيبه (بالانجليزي) رغم النبذة التي تفصح عن شيء من حياته التي تنتهي بالشنق.. قالت للجرسون، احذفوا كلمة الشنق، فالزبون لا يستطيع الأكل فوق طاولة عليها رجل مشنوق. كانت تتحدث عن حياتها في الحرب، انها من جيل تربى في الحرب ، شبَّ وكبر وسط نبراتها ومآسيها. كانت ما زالت ترتجف من البرد فوق سطح المطعم بجوه القروي الأثير إليها.

ثم أخذنا الحديث الى الحب والعاطفة النقية المجردة إلا من ذاتها، بصرها يتجه نحو نقطة مجهولة. في الأفق ليس ثمة مريخ ولا نجمة يمكن أن تُرى.. فجأة يسقط بصري على بيت مهجور تتوسطه شجرة وحيدة تنتصب كذاكرة مثخنة بالغياب والهَجْر وحلم العودة لمن تمزق بهم الشمل ورحلوا.

* * *

مثقلاً بالزكام والحمّى، عليّ أن أصحو. الموسيقى تصدح على أشدّها. الطيور في وكناتها تصيح. أحاول إبعاد صورة طيور هيتشكوك، لتكون أليفةً وحنونة. عليّ ان أزيح صخرة كوابيس البارحة، وأتوكل على الله وأنهض من السرير لأعدّ حقيبة السفر. أحييّ دلدار فلمز، الذي جاء من الجزيرة السوريّة ولم أتمكن إلا من رؤيته رؤية العابر بسرعة نحو المطار قبل فوات الإقلاع.

* * *

الجزء الرابع: القاهرة

الاثنين:

أصل المنزل، في القاهرة، بالدقي، جسدي متْعَب بفعل الحمى وضربة الزكام. أسترخي على السرير ذي الطراز القديم، كانت الستارة، واقعة على الأرض حتى جاء من يصلحها. يوماً واحداً وانكسرتْ من جديد مما اضطرني إلى النوم في الصالة، كي لا أنام مكشوفاً أمام عيون الجيران الذين تتدلى ملابسهم الكثيرة من حبال الغسيل.

قبل الفجر أسمع خارج الباب مباشرة، القطط وهي تتعارك على الفضلات. حين تفرغ من عراك الأكل، تدخل في عراك هياجها الخاص.

صحت المرأة الى جانبي وهي تقول: حلمتُك البارحة، مسافراً من غير أن تترك لي عنواناً ولا حتى اسم البلد.

أدير زرّ الراديو على البرنامج الموسيقي، استلقي مغمض العينين لا أفكر في شيء.

أصغي كما في الأحلام إلى موسيقى فيلم (قصة حب) الذي شاهدته معها في الزمن البعيد، بسينما قصر النيل. وقرأت قصة (اريك سيجال) ذات صباح في حديقة الميرلاند. الموسيقى تجعلني أتكاسل أكثر، وتبدأ في إيقاد تلك الهواجس وما تبقى من الذكريات: كم هي نائية وضبابية. ولو كانت هذه الهواجس التي تحرك مياه الأعماق النائمة، قرب المغيب، لكانت أكثر اضطراباً وتدميراً.

العاصفة على أشدّها في الخارج، محملّة بالغبار والأشلاء. إنه شهر (طوبه) الذي يشبه (أمشير) في غباره وليس في برده بالطبع.

أفتح عيني، أجدها، مستيقظة، تشرب قهوتها الصباحيّة، أسفل السرير. لا تكلمني، فيما ينبغي أن نفعل هذا النهار، وأي المشاوير والأماكن نرتاد، بل تواصل سرد أحلامها المذعورة، التي تعبّر عن خوفها المتراكم عبر السنين، منسكباً من سُحب اللاوعي الدامسة، لتجد في الأخير نوعاً

من راحة نفسية بعد التعبير والافصاح.
قلت: إن الأحلام تريح صاحبها، ففي رحلته الحلمية يعيش حيوات معددة، حيوات الحاضر والحياة التي عاشها، فربما، تمتد الرحلة الى آلاف السنين، حين كنا حلماً لسمكة قرش أو ذئب يعبر المياه الضحلة في الفلوات الجرداء.. تنضغط هذه الحيوات وهذه الأزمنة، تتكثّف وتتقطر في تلك اللحظات القصيرة من عمر النائم، وكأنما قارّات تنفتح على الآزال السرمديّة.

* * *

مساء أضعتُ نظارتي الشمسيّة التي أحبها وقد اشتريتها من أحد المطارات. يبدو، أن الأشياء التي نحبها مثل البشر في رحيل دائم، يرحلون فجأة تاركين مرارة الصَدْمة. ثمة شرط قدريّ صارم يندفع ضد المشاعر والعواطف الإنسانيّة، هذا الشرط هو الذي قُدّ منه الغياب والتلاشي.
نذهب الى مطعم قريب بشارع جدّة، لتناول وجبة العشاء. مطعم صغير وحميميّ، تقول لي: أن هذا النوع من المطاعم، أفضل من المطاعم الاستعراضيّة، الصاخبة، التي تكثر في المدن. وخاصة في هذه المدينة التي تكاد أن تكون صحراويّة، لولا نيلها المتدفق من عتمات الأبد، يحملها دائما على النضارة والتجديد.
نجلس متقابلين، في الضوء الشاحب الذي يتحرك في غبشه الجرسونيّة كالأشباح الأنيقة، لكن ليس كتلك الأشباح التي تنجبها مخيلة جاك نيكلسون في فيلم (شايننج) كي يؤثث بها فراغ عزلته. فمثل هذه الأشباح موجودة في مدن غير القاهرة وبيروت. ثم تواصل الكلام بعد أن شربت عدة جرعات من كأسها قائلة: لو نستطيع العيش خارج أي بلد عربي فلن نتردد. يمكن العيش في أقصى حالات العزلة والوحدة وسط الأقوام الأخرى التي لا تعبأ بالآخرين بمعنى ما؛ ولا نعيش وسط ظلام حطام أرواحنا وقلوبنا، في هذه المدن المخلّعة الأبواب والنوافذ، المدن المستباحة، والتي لا تزيدها السنين، إلا تكريساً واتساعاً، تكريس الحطام والظلام القاسي في النفوس والأمكنة.

* * *

الأربعاء:

مضى أسبوع على وجودي في القاهرة، التي أتردد عليها باستمرار. لم أر أحداً من الأصدقاء والمعارف. لقد أخذتني من الجميع، هي القادمة من بلاد أخرى. أفكر في الاتصال أو الذهاب الى وسط البلد. عليّ أن أتصل بجيراني أولاً، مها وعرب لطفي. أمر على عرب نتحدث كيفما اتفق بتلقائية. ميل عرب للتنظير والشرح لا ينزع عنها تلقائيتها في الحديث. وهذا ما لاحظته لدى منى أنيس التي لا تغادر في السكنى، وسط البلد لأنها ما تبقى من روح القاهرة الحقيقية، قاهرة الذكرى والحنين. في مثل هذه القلة من المثقفين، ليس هناك ما يثقل الحديث بالتفاصح واستعراض الثقافة. هناك اندماجٌ وتداخل اللحظات المختلفة ، من الطرافة واللمحة الشخصيّة، بالمرجعية الثقافيّة العامة والفصحى والدارجة، مما يجعل الحديث، حديث متعة ورفقة طيّبة، وليس خطابة منتفخة بفقرها المريع.
أثناء وجودي عند عرب، أتصل بمها لطفي، قائلا ان تلاميذها في لبنان يسلمون عليها، مشيرا الى قصة، أخبرني إياها حمزة عبود.. كانت الستّ مها مديرة مدرسة في مدينة صيدا، وكان كل من عباس بيضون وبسّام حجّار وحمزة، يعملون في المدرسة نفسها. كانت البلاد تعيش أجواء الحرب، وفي المساء يسهر الشباب في بيتها الذي لابد، أن يكون مرتباً أنيقا ومليئا باللطائف والمازات... في الصباح حين يتأخرون عن موعد المدرسة المحدّد، تغضب المديرة التي تفصل بين العمل ومعطيات الصداقة. يقولون لها ست مها أنت تعرفين أن الشعراء مزاجيون.. يعلو صوتها أكثر قائلة: إذا كانوا كذلك فهي أكثر مزاجيّة منهم.

* * *

الأحد:

بعد جولتها الصباحيّة التي تركتني فيها نائما، روتْ لي قصة دخولها محلاً لبيع الملابس. كان المحل يغص بأصحاب اللحى العشوائيّة الطويلة والمنقبّات، بحيث وجدت نفسها وحيدة وغريبة حاسرة الرأس. وكان البائع،

حين تسأله عن شيء ما في المحل يرد عليها ورأسه الى الجهة الأخرى.

وكنا قبل يوم نقطع المسافة من (الدقي) الى وسط البلد، مشياً. الجو ملفع بسحب التلوث وما يشبه الدخان، صخب البشر والسيارات وما تبقى من عربات الحنتور يطبق على المدينة بشكل قيامي. عرّجنا على دار الأوبرا من جهة التحرير، وجدت مبنى المجلس الأعلى للثقافة أمامي، قلت لأسلم على جابر عصفور. لم أجده تركت له ورقة لدى الاستعلامات، وتليفوني في القاهرة. تبين لاحقا أنني نسيت أن أكتب الرقم الأخير. سألت عن منتصر القفاش ونجاة علي أيضا لم يأتيا بعد.

مشينا في ردهات الأوبرا، أحسّتْ بالهدوء المفاجئ الذي ينزل دفعة واحدة ململما شظايا النفس من التشوّش وسطوة الجلبة، ويعبر بها الى شيء من سويّة التأمل والتفكير. قالت: إن دار الأوبرا لابد بُنيت بعوازل الصوت في خرساناتها. وبما أن اليابانييّن صمموّها وهم الذين تكثر الزلازل في بلادهم، فقد ابتكروا، تكنولوجيا فاعلة ضد هذه الزلازل، بدمج كتل مطاطية في الأعماق الخرسانية الضخمة، فترى العمائر تتمايل لحظة هجوم الزلازل كنخلٍ في خضمٍ عاصفة، لكنها لا تنهار. لذلك يبتعد الصخب لحظة دخول دار الأوبرا. رغم الشوارع الكبيرة المحيطة بها.

دخلنا قاعة للفنون التشكيلية، يسيطر على لوحاتها هاجس التجريب والتجديد، وكان في وسطها شبه المعتم شاب بلحية قصيرة، يتلو آيات من القرآن الكريم ويجوّدها بمقدرة كأنه أحد المقرئين، المعتمدين من إدارة المساجد ودور العبادة.

واصلنا السير عابرين كوبري قصر النيل نحو وسط البلد. وكانت وجوه وصور من الماضي أخذتْ طريقها معنا لعبور الكوبري، أخذت تنعتق، تدريجياً من أغلال عتَمة الأيام وضبابها، حتى انجلت كوجوه وصور حقيقية واضحة الملامح والقَسَمات.

أقوى تلك الوجوه تجلت أمامي هذه اللحظة، وأنا أقترب من كازينو النيل، حين كانت هناك مدينة ملاذٍ نرتادها دائما... ذات يوم رأينا شيخاً عمانياً بلباسه التقليدي ولحيته البيضاء الطويلة حتى الركبة. يركب، ربما مع أطفاله، لا أدري، على ذلك الدولاب الضخم الذي يدور بسرعة حدّ الذوبان في الفضاء المترامي.

أتذكر ، بعد عدة دورات، انقطعت الكهرباء وتوقف الدولاب عن الدوران. وكان من حظ الشيخ ومن حظنا نحن لنشاهد هذا الحدث السماوي الأرضي- أن يكون في الأعلى من الدولاب، في الذروة تماماً. كان المشهد بقدر ما يشي بمرح الطفولة ويستدعي الضحك والتعليق، يوحي بجلال الغموض الشبحيّ للشيخ، وهو يستوي على عرش الفضاء باسطاً هيمنته على سماء القاهرة.

* * *

السبت:

أذهب مع الحاج فؤاد، الى إدارة الكهرباء بشارع نوال في العجوزة لتسديد فاتورة متأخرة. الطرقات مليئة بالوحول والبرك جراء أمطار البارحة، التي تعرقل السير اضافة الى الزحام اليومي.

لكن ثمة ما لا يؤثر كثيراً في زحام الحياة القاهرية. في بلدات أخرى بعض هذا الزحام يكفي لتلف الأعصاب وتدميرها. ربما مشهد الحياة الذي يغري بالمرح والتأمل والانهماك. لطف خبيئ لا اعرف تفسيره على نحو واضح.

نمر على صف من محلات الجزّارين وقد عُلقت الذبائح كالعادة بكلاليب من عراقيبها وتدلّت الأحشاء والرؤوس. بالأمس كانت ترعى في أريافها الحالمة. لكن إذ كانت عادة الغذاء البشري المتوارثة في هذا المشهد القاسي، فثمة شعوب معلّقة هكذا من عراقيبها بدافع الوحشيّة والافتراس ورغبة الإبادة ، فضائل العقل الحضاري وغير الحضاري المعاصرة.

أسأل الحاج، من هي نوال التي سُميّ الشارع باسمها؟ لم يجبني بل ذهب في الحديث أنّ هذه الأرض الخصبة المحاذية للنيل، كانت مملوكة من قبل البرنسيسة فاطمة اسماعيل وهي تقدّر بعشرين ألف فدان. هكذا كانت الأرض المصريّة، اقطاعيات بين الأمراء والأميرات. ويضع عائلات أخرى مثل سراج الدين واباظة...الخ.

جاءت يوليو وعبدالناصر حاولوا تصحيح بعض فداحة هذا التاريخ، لكن...

ندخل مبنى الدائرة الحديث الذي لا تخطئ العين نظافته وانعدام الزحام فيه. نجلس بعض الوقت، الحاج يعرف من يسهّل أمور المعاملات، البيروقراطيّة، نفسها في البلدان العربيّة، ذات الثقل السكاني وتلك المتخفّفة منه.

في هذه الأثناء ثمة شخص يلبس جلباباً أنيقاً يصرخ في الموظفيّن، ويستدعي مدير الدائرة الذي يصل الى مكتبه، فيسأله ذو الجلباب الأنيق بصوته العالي، أنت المدير؟ فما كان من هذا الأخير إلا أن ينتفض من كرسيّه: نعم أنا المدير، ولازم تعرف حاجة أساسيّة، أنا مدير الخناقات كمان.

* * *

الاثنين:

أذهب مع جرجس شكري وشاكر عبدالحميد، الى مسرح قصر العيني، مشيا على الأقدام، حيث تعرض مسرحيّة لـلـفرد فـرج.. في طـريـقـنـا الـطـويـل، نمر عـلـى فـنـدق المريديان سابقاً، نشاهد نادية لطفي تنزل من سيارتها باتجاه باب الفندق، وقد شاخت وتثاقلت خطواتها حتى كادت أن تتعثّر لولا مساعدة الحارس. أين منها تلك الفاتنة التي يستلّها المراهقون بصنّارة الخيال الشَبقة من الافلام الرومانسيّة، في ليالي الخلوة والهياج، حتى الإغماء.

لقد هدّها الزمن أكثر من اللازم.

نصل الى المسرح، ألـتـقـي بـعبد الـغـفـار مـكـاوي وفـاروق عبدالقادر، مكاوي، ألتقيه لأول مرة، بعد زمن من تبادل الـرسـائـل والـكـتب، مـرة أرسـل لي ديـوان (أونجـاريـتـي) مخطوطا بخط يده وترجمته.. بعد قليل تأتي آسية البوعلي مع رفيق الصبّان. آسية تقول لفاروق: أنا الوحيدة من بين العمانييّن تربيت في مصر. أجابها فاروق: وسيف الرحبي، تربى فين، في الربع الخالي؟

* * *

أستلم رسالة تليفونية من رشا عمران، تقول: هل تتضامن مع الشاعر الصيني الذي قررّت السلطات السوريّة ترحيله من غير سبب واضح. أحمد جان عثمان، سوري وعربي عبر الزواج والزمن واللغة التي يتقنها أكثر من شعراء كثيرين عرب الحسَب والنسَب.

أجبتها، أنني غير مستعد للتضامن. لقد جنَتْ على نفسها براقش. وهو يستحق الطرد، فما الذي أتى به وأبقاه كل هذه المدة في ديار العرب في هذه المرحلة. مفكرا نفسه في عهد الرشيد والمأمون!

* * *

الثلاثاء:

اذهب الى وسط البلد لمقابلة شاعرة شابة، في مقهى جروبي. وجدتها قلقة، ان لم توضح لي المكان جيداً فأتيه في الطريق. قلت لها يمكنني معرفة أماكن القاهرة وأنا مغمض العينين. واتضح أنني موجود في هذه المدينة، قبل مجيئها الى دنيا البشر.. طفقت تتحدّث عن الأجيال الشعريّة وخصائص جيلها الفني. قلت، يبدو أن كل عام يشهد ولادة جيل جديد.

وسيضيع الباحث في معمعة أجيال مطاطيّة، هلاميّة الملامح والتكوين. هذا اذا كان الابداع بحاجة الى مثل هذا التجييل والتزمين. ثم انتقلنَا الى النصّب الثقافي، فكان الموضوع أكثر ثراء وواقعيّة، حيث أضفتُ الى خبرتها المصريّة، وحدة النَصْب ورحابته على الصعيد العربي.

مقهى (جروبي) الذي أسس أواخر القرن التاسع عشر، بعض من أعرف من المصرييّن، ورثوا الجلوس فيه أبا عن جد، أجيال كان لها مرتع لقاء وحنين.

أنا لم أعرف المقهى، لم أعرف الجلوس في المقهى إلا حين قدمت الى القاهرة. في ذلك الزمان الذي يبدو هنيهة تافهة، لا تستحق الاشارة في ذاكرة الجبال. ويبدو لي من النأي والبعاد كأنه في كوكب آخر غير الأرض الذي نعيش.

* * *

الساعة الثالثة ليلاً، أعود من سهرة مع سي محمد بن عيسى وعبدالعزيز الهنائي. في نادي العاصمة، معظم الحديث كان عن (أصيلة) المدينة الثقافيّة البحريّة التي نأتيها من أماكن

مختلفة وكأنما نعود إلى بيتنا الحميم، بن عيسى يتخفّف من أعباء السياسة في واحة الثقافة والفن. وحين نقترب من السياسة يشتعل الخلاف. هذه الليلة كانت السِهام تتطاير شعاعاً بيني وبين صديق الطفولة أبوعمر.
أرى مشهد النيل والقاهرة من ذلك العلوّ الذي يقع فيه النادي. مشهد مدوِّخ من فرط سطوته الجماليّة.. هذا الأبد الجارف في أعماق المكان.
أستلقي على الكنَبة التي اشتريتُها قريباً. الديكة بدأ صوتها يسطع في البعيد، الديكة الأكثر إحساساً بالزمن ربما من الفلاسفة. في المنطقة القريبة تتردد أصداء ديكة أخرى، في بولاق الدكرور على الأرجح.
الحنفيّة ترشح بالمياه وأحيانا تعوي كأنما ثمة حيوانات تتقاتل داخلها.
أتمدّد على الكنبة التي تتحوّل سريراً وأدخل في سديم النوم الفاره قبل أن تطرق الأقدام السلالم وألوذ إلى الموسيقى للتخفيف أو نسيان وقعها الثقيل.

* * *

في المعادي بنادي اليخوت، ألتقي بماري تريز عبدالمسيح وصديقتها ماجدة رفاعة، حفيدة رفاعة الطهطاوي. من الجيل الرابع لجدّ التنوير المصري والعربي. كان الموعد على غداء. وكان من المفترض أن يكون عبدالمنعم رمضان، لكنه اعتذر وفق ظروف طارئة.
تذكرت وأنا قادم مع ماري بسيارتها، حين كنت أركب مع صديق دراسة في سيارته المسرعة على نحو صاعق حتى ارتطمت بعمود كهرباء وسط الشارع. رحتُ في غيبوبة خفيفة، استيقظت بعدها على أهل الحي المجاور وقد أحاطوا بالسيارة مع بعض أفراد من الشرطة..
كان الجو على النيل رائعاً.. ثمة نخلة وحيدة على الشاطئ. في الضفّة الأخرى بساتين وقصور لأثرياء ومسؤولين.
ماجدة رفاعة التي تصدر مع محمود أمين العالم مجلة (أفكار) تقول، أنها تتخيّل الجنّة هكذا: نخلة ونيل وشمس غاربة وهدوء.

* * *

الخميس:

أم عبير، القائمة بأعمال المنزل، شخصية فيها من الغرابة والقوة ما يغري بكتابة الكثير. تاريخ من الألم والشقاء والخيانات، أثمر هذا الكائن العجائبي.
يمكن لأم عبير لمن يمتلك القدرة الخارقة على الإصغاء والسماع، أن تستمر في الحديث الى ما لا نهاية. هدير جارف من الكلام لا يتوقف. لو قدر لها أن تدخل مهنة التمثيل لبرعت في الأدوار الطويلة ذات الممثل الواحد ولا تحتاج الى مؤلف، أو في الأدوار الملحميّة، بشكل لا مثيل له في تاريخ هذا الفن. لكن المصير أخذها الى مسار آخر.
وهي على معرفة دقيقة تفوق معرفة الأجهزة بأحياء الدقي والمهندسين والعجوزة بتفاصيلها وبشرها ومشاكلها. مادتها الواقعيّة لا تنضب مقرونة بقدرة التعبير ووسائله.
حين تأتي أحيانا صاعدة سلّم الدور الخامس الذي تصعده أكثر من ست مرات في اليوم رغم عمرها واشتغالها في أكثر من منزل ومكان، والتي حصلت من جرائه على ثروة مهمة تتفوق بها على الفئات الوسطى على جاري الترتيب والتصنيف.
حين تقترب من باب الشقة يسبقها صخب الإرادة، وقد بدأتُ في كتابة أو قراءة، أترجاها أن لا تكلمني حتى أدعوها الى ذلك.
تدخل غاضبة الى المطبخ، تفتح الراديو، وغالباً على مطربها المفضل محمد عبدالمطلب. وتظل هناك تغني وتتحاور مع أشباحها حتى تنتهي فترة الهدنة. عنادها في فرض إرادتها، عرفتُ أنها تمارسه في كل البيوت مهما كان مقامها المدني والعسكري.. رغم هذا العناد وهذه الارادة الفولاذية ، فهي قريبة وجدانيا وحميميّة، تعرف بحنكة المجرِّب، الفروق بين البشر ومستوياتهم مع غض النظر عن الوجاهة والوضع المادي.. هكذا عقدت صلات علاقة مع الكثير من الأدباء والصحفيين، يوسف القعيد يستمتع بالحديث معها، وحسين عبدالغني حين قلت لها انه مراسل الجزيرة، قالت ما تهمنيش الجزيرة ولا غيرها هوه راجل طيب وجميل من غير حاجة، وغالبا ما تسألني عن عبدالرحمن الابنودي وفاروق شوشة اللذين

تعرفهما عبر التلفزيون.
مرّة قلت لها لو قُدِّر لك يا أم عبير، أن قدتِ الجيوش العربيّة عام ٤٨ باتجاه اسرائيل لما كنا نعيش كل هذا الوضع الكارثي الآن.
وحصل أن حاول بعض الصبية، كسر باب الشقة في غيابي.. وما أن عرفت أم عبير، أن هناك خدوشاً في الباب على اثر المحاولة، حتى أزبدت وزحفت على سكان العمارة وخاصة على الحاج صاحب العمارة الذي لا تقع هذه الحوادث في اطار مسؤوليته.. ومن ثم باتجاه عرب لطفي، وصرت في الأيام التالية أعيش أنقاض معركة أم عبير.
الأمس ظلّت تشتم شخصا لا أعرفه، ومع اندفاع سيل الشتائم والقذف، تبينت شتيمة، لم أسمعها من قبل لا في مصر، ولا ما يشبهها في الجزائر والشام ولبنان التي تختزن ترسانة الشتائم الثقيلة. (ابن المهتوكة) ظلّت تكررها في خضمّ المفردات الجارفة الصعبة.
في هذا الصباح، اسمع وقع خَطوها القادم حيث تدخل غاضبة تصرخ: ما تعرفش، الشيخ ياسين قتلوه، فتفتوه، هوه وولاده. لعنة الله على اليهود واللي جابهم.

* * *

أذهب الى مقهى في وسط البلد، مقهى ريش أو ما تبقى منه شكلاً وليس روحه المشعّة في الماضي. ألتقي ببهاء الطود وآخرين، وكنت قبل يومين سألته عن العراقي علي القاسمي الذي وصلني خبر اغتياله في أسبانيا.
وكانت سكرتيرة مجلة (نزوى) قد سألت عن عنوانه البريدي إثر نشر مادة له في المجلة، فجاءها الرد من زوجته او أرملته في هذه الحال، انه اغتيل. وقد انتقلت مع أولادها الى الاسكندرية، فأي شيء يتعلق بالمرحوم يمكن إرساله إلى عنوانها الجديد.
أدخل المقهى أفاجأ ببهاء يجلس مع القتيل العراقي العصيّ على الموت. العراقي والفلسطيني عصيان على الموت والانقراض منذ بابل وحتى ما بعد أمريكا.
ولأنني أدمنت معاشرة الموتى ومعايشتهم في أحلام النوم واليقظة وعبر قراءة الأدب الملغي الفواصل والحدود بين مختلف الحيوات والأماكن، فقد أخذنا في الضحك والتهريج. وأخذ القاسمي بزمام الحديث من غير فاصلة اعتراض تبهضه مشقة التوقف والاستراحة. وكأنما بهذا السيل العرم من الكلام أراد إثبات وجوده الذي لا يُدحض، ودحر إشاعة الاغتيال.

* * *

أقرأ للحلاّج،
وأي الأرض تخلو منك حتى
تعالوا يطلبونك في السماء
تراهم ينظرون إليك جهراً
وهم لا يبصرون من العماء

* * *

الأحد:

أذهب مع نبيل سليمان، الى مدينة ٦ أكتوبر لنحتفل بعيد ميلاد جابر عصفور الستيني، وهو المنزل الذي شيّده الدكتور حديثاً، بذوق عالٍ. ونحن نتجول في ردهاته وزواياه الكثيرة، تستقبلك الكتب بحضورها المهيمن، على كل تلك المنحنيات والزوايا. وثمة حديقة خلفيّة مليئة بأشجار مختلفة. ونخلة وحيدة تهتز قليلا تحت ضوء القمر الذي بدأ يتنسّم أنفاس ربيع قادم.
أحدّق في فضاء المدينة الشاسع غير المكتظ بالعمائر والأبراج والضجيج.. انها واحدة من رئات المدينة المحتقنة بالزحام والغبار.
أفكر أن ٦ أكتوبر تقع في عراء الصحراء، لكنها الصحراء الأقل وحشة وقسوة. ولقربها من المدينة الأم تحسّ بذلك الامتداد الحميم.
لفيف من الأصدقاء من أهل الفن والأدب أشعلوا ليل المدينة الهادئ، بالغناء والكلام والنكات. وكان مضيفنا منغمراً بحيويّة في الجو بكل أمواجه المنفلتة من القيود الوظيفية والاجتماعيّة، غير عابئ بالمحطة الستينيّة في خط هذا القطار الساحق الذاهب الى اللاشيء.
ربما كان ينظر صوب المستقبل كخلاص مؤقت من احتدام اللحظة وهوامِّها.

ربما علينا أن نحشد ما نستطيع من وسائل المواجهة للاستبداد الزمني على مشاعرنا وأجسادنا، وننعم بقسط من سلام الروح، حتى ولو كانت له الضربة القاضية في النهاية. لكن قبل تلك الضربة والضربات التي تمهدّ لها، ثمة واحات نخيل خضراء وحدائق خلفيّة نمرح فيها، وتحمل صباحاتُنا رائحةَ عشبها النديّ.

* * *

آخر الليل، أصحو. لا اعرف كم الساعة الآن؟ لا اعتقد أن المؤذن قد أذن، أو أن الديكة قد صدحت بصوتها الذي يحمل دائما صخب القرى البعيدة التي يحتلها عواء الذئب.

ضوء خفيف، يلوح من درفة الباب مع موسيقى توقد حنين مدنٍ وذكريات. غائبة عن السرير تفصلنا المسافات والصدوع..

أستحضر طيف أي امرأة تركتْ نظرتها في أعماقي ذات يوم ممطر، علّه يساعدني على استئناف النوم بعد سماع ديكة الفجر وشدو ريف اليمام.

* * *

ألتقي بعرب، بعد الظهر، تخبرني بأنها كانت في جنازة صديقة لها. ممثلة مسرحيّة تدعى فانيا الكسندريان، كانت تسكن سابقاً في الشقة المقابلة لشقتها مباشرة، أي بجوارنا، ثم انتقلتْ الى مصر الجديدة لتلقى مصرعها مع والدها العجوز وامرأة أخرى، طعناً بالسكين في قلب العمارة التي تسكنها، على يد مهووس ديني.

فنانة من اصل أرمني تموت قتلاً في الأربعين من عمرها. كم من الوقت يلزمني لتجاوز طيف المرأة الجميلة المغدورة في روض الصبا والأحلام؟

* * *

الجزء الخامس:

الثلاثاء:

امرأة تقرأ كتاباً على الشاطئ لا أعرف ان كانت تنتظر أحداً، كانت مندمجة كلياً في عالم الكتاب تحت طلعة قمر يتبدىّ باذخاً هذه الليلة.

هل عليّ أن أخمنَ حول الكتاب الذي تقرأه، قصة خفيفة لاجاثا كريستي.. أم رواية (الكنز) لاستيفنسون الذي أُعجب بنثره بورخيس؟ قصة لماركيز، سيرته الأخيرة ربما، أم هي فرنسيّة مأخوذة بجورج سيمنون ومفتشة ميجرية؟

الأقرب انها رواية مترجمة لنجيب محفوظ، لتكون دليل معرفة لأوضاع المجتمعات العربيّة كما تعتقد القارئة البحريّة المغمورة بالضوء الشبقيّ للقمر وصورة العشيق الغائب.

مسترخية على الشاطئ
تعبرها النوارس والأحلام.

* * *

لقد جفّ الهواء من حولنا، ألسنا في زقاق الجرذان؟ هذه العبارة المركبّة من إليوت وشاعر آخر، تحضرني هكذا... فإذا قادك سوء طالع هذا الصباح أو غيره وهذا ما يحصل كثيراً، خاصة في البلدان الريعيّة، الى الوقوع في الفخ الى مقابلة شخص جبلّته الدناءة والسُميّة والوشايات.

(أيحب أحدكم أن يأكل لحم أخيه ميتا فكرهتموه).

هذا الشخص لا يجد ذاته وراحته الا في هذا المناخ كما وجدتْ تلك المرأة راحتها في أعماق كتاب أمام البحر.

إذا قذف بك سوء الطالع الى ذلك الشخص المسبوق بنتانته، فلاشك ستقضي نهاراً سيئاً وليلاً مليئاً بالكوابيس. مثل هذا الشخص يمكنه أن يلوّث هواء قارة بأكملها، أن يجففّ ينابيع الأرض، أو يسممّها بطاعون وضاعته.

شخص واحد بحشد أقنعته وثقل خطاه. شخص واحد يستحيل الى شخوص وقبائل وحمولات تسعى الى إطفاء ما تبقى من ألق روحي وأخلاقي على هذه الأرض الهرِمة.

إن هذا الشخص – السلالة، رسالته إفساد كل شيء جمالي وإنساني حيث لا يمكنه العيش إلا بين النتانة التي تقوده كعصى الأعمى، والجيف والمتسلقيّن كما تتسلّق العظايا الجدران الملساء بحنكة واتقان «فر من الناس فرارك من

السبع» هل كان ذلك المتصوف يقصد هذا الطراز من البشر، الذي لا يرقى بداهة الى مستوى السبع والحيوان. ويمكنك حين يدفع لك، الشؤم الى مصادفته ان تفكر في قدرة الانسان أن يسمو بِمكانته الى صورة إله، أو أن ينحط الى دَرَك المسوخ والسقط.

في أول صباحاتنا نستعيذ بالله وندعوه أن يجنبنا، في ساعات الصباح الأولى على الأقل، مقابلة مثل هذا الشخص المتناسل في كل مكان.

* * *

يحدث، قبل أن أشرع في بدء ممارسة الحياة اليومية، أن أطلق صرخات مفزعة، الواحدة تلو الأخرى. لربما لأطرد الخوف المتراكم والقرف الذي يكاد يشلني عن عمل أي شيء.

سميرة حين سمعت هذا الصراخ لأول مرة، قالت انه يشبه صراخ الهنود الحُمر.

ومرة حين كنت في احدى المُدن، وأنا أقوم بممارسة هذه الهواية الاخيرة، سمعت خبطاً على الباب، يسألون ان كان حصل حدث ما أدى الى هذا الصراخ الدمويّ المقذوف مع كلمات غير ذات معنى.

وتزداد هذه العادة ضراوة، حين أكون صاحياً من نوم على جانب من الهدوء من غير كوابيس تنجز صراخها الخاص الذي يشبه عواء ذئاب تنحدر نحو السفح. او خوار ثور جزّت بلطة الجزّار عنقه وتركته يتخبط وسط دمائه القانية.

أستعيد فيلم (بوبي ديرفيلد). لا اعرف لماذا ذاكرة السبعينيات السينمائية تلحّ في الحضور أكثر من غيرها؟ بطلة الفيلم (مارتا كلر) التي اختفت من عالم السينما في حدود ما أعلم، مسكونة بمسٌ شاعري وتأمليّ في رؤيتها للأشياء والكون، حين تحس بحصار الجهات والحيرة وغياب الأجوبة. تطلق صرخات مدوية. ربما لعلاج نفسي في محاولة الخروج من عنق اللحظة المستبدة.

* * *

أبو مسلم البهلاني الذي أنجز حوله محمد المحروقي كتاباً جيداً، هو أكبر شاعر في تاريخ عُمان. أعطى موضوعة الحنين جُلّ إبداعه، فكانت بؤرة شاعريته ومحرق أعماقه الثرّة.

حنين مكثف ومتعدد الوجوه والمشارب، حنين المسافة الجهمة التي تفصل اقامته في الشرق الإفريقي عن مرابعه الولاديّة في عُمان.

حنينه الصوفي الى المطلق المتعالي، حنينه المحتدم الى أزمنة ووقائع في التاريخ، يرى فيها المثال الأنقى لإمكانية قيام نوع من عدالة بشريّة على الأرض. نُحرت قبل بدايتها الفعليّة وظلت حاملة حلمها الشاق من زمان ومكان الى آخر. رغم الجراح العميقة التي بدأها ذوو القربى في (النهروان).

غالبا ما تتماهى أمواج الحنين وتتلاطم، في السياق الشعري الواحد الذي يتغذى من رحيق الشجرة نفسها، حيث يتداخل على نحو خلاّق الذاتي بالموضوعي، التاريخي بالحاضر.

القصيدة النهروانية ذات النفس الملحمي العالي أسطع مثال في هذا المنحى.

(سميري وهل للمستهام سميرُ
تنام وبرق الأبرقين سهير
تمزّق أحشاء الرباب نصاله
وقلبي بهاتيك النصال فطير)

هذه القصيدة التي يمكن اعتبارها من عيون الشعر العربي، كنا نقرأها ونحن أطفال في المساجد والمجالس الحالمة بين بساتين النخيل والأشجار، وبتلك النفحة السمائلية الخاصة التي يتصدّر موكبها النغميّ، الشاعر علي بن منصور الشامسي رحمه الله.

وقرأتها قبل سنين قليلة على الباهي محمد الذي كان يتحفنا آخر الليل، إما بقراءة من سور قرآنيّة عطرة، وإما ببعض من معلقّات الشعر، عبر طرُق تجويدية وتلحينيّة خاصة بالزوايا المغربيّة.

* * *

أجلس على طاولة المكتب، أفتش في فوضى الأوراق والكتب أمامي. ارتشف الشاي، عله يساعدني على تنشيط

همة العمل المثبطة هذا اليوم. إشارات غامضة تأتيني عبر لمعان الحصى، من الجبال المحيطة، ربما بلا جدوى أي محاولة أو تذمّر. وبعبثيّة.. الفعل البشري.. أخرج من المكتب وأتجه الى مكان إقامتي، وأنا أنزل من السيّارة سارحاً في حسابات ماليّة حول تكاليف رحلة الصيف، أنا الأشدّ كسلاً تجاه الحسابات والطبيب إلا حين تحل الواقعة– أشاهد اثنين يتحركان بريبة أمام مدخل العمارة. الكلاب المجاورة لا تنبح كأنما أصيبت بالخرس. القطط ناعسة تحت ظلال الأشجار في الظهيرة..
فكرت بوجود هذين الشخصين ذي الخلفيّة الإجراميّة وتذكرت فيلم (القتلة).
دفعت هذه الهواجس جانبا ودخلت الشقة لأفاجأ أنني نسيت عيناً من عيون البوتوجاز، مفتوحة، ورائحة الغاز تملأ البيت المغلق النوافذ، والمكان.

❊ ❊ ❊

في مقهى البستان البحري، تأتي امرأة بالغة الحسن، تجلس على كرسيّ في الكونتر، تفكر في طلب مشروب، إذ ليس الوقت، وقت وجبات. أسترق النظر إليها، مقلبًا بصري المستلب بينها وبين البحر.
ثم أفتح كتاباً لأقرأ على طريقة المخبرين التقليديّة حين يمسكون بجريدة وهم يرصدون شخصا ما.
رغم وجود رأسي أعلى فضاء الكتاب المفتوح، كانت عيني تخترق الحُجب وتنفذ الى أقاليمها الأنثويّة البعيدة.

❊ ❊ ❊

الولائم الدمويّة مفتوحة على مصراعيها في العراق وفلسطين. فإذا كان الفن والدين والفلسفة، هي روح المطلق في التاريخ كما عند هيجل؛ فإن غزارة عنف الضحيّة اللامحتسب مع جلادها، الذي استحوذ على التاريخ، وعلى هذه الأرض المرّة حسب عنوان لباسم المرعبي، هي الأقرب إلى هذا التجسد في التاريخ. هذه الروح التي تطالب بحقها في الوجود والحياة، تستصفي خلاصة الأقانيم الثلاثة لفيلسوف العصور الحديثة، بعد أن سحق التتار الجديد كل معنى وكل دلالة واشارة، إلا معنى وجوده فقط، معنى وجود القوة الهمجيّة الغاشمة كتجسيد مطلق في التاريخ.

❊ ❊ ❊

الأربعاء:

أحمد محمد الرحبي يتصل من موسكو، يقول ان درجة الحرارة ما زالت ٥ تحت الصفر. وديستوفيسكي، يرتجف في بيت الأموات.
أقول له، سبحان مقسّم الأرزاق في الخَلْق والطبيعة، ومتى ستعود الى البلاد؟ يقول حين يبدأ الصيف بشكل فعلي، وأكون قد بدأت اجازتي الصيفيّة ورحلت.
الأفضل أن نلتقي في نص يكتبه كاتب ما من أقاصي العالم.

❊ ❊ ❊

تمر فتاة أجنبية وقد رزّتْ في سرتها دبوساً يلمع في ضوء الشمس. وأخرى حلقة في الشفة المتدلي بفعل الموضة السائدة والحقن والشفط وليس بسبب طفحان الحسّ الشهوي.
وثمة عجوز على أرجوحتها، تحت أشجار جوز الهند (النارجيل) هانئة في نومها الوديع. لقد أفرغت حمولة الحياة وها هي تستريح.
يترك النادل العُماني عصير البرتقال بجانبها من غير أن يوقظها، ويذهب لتلبية طلب آخر.
أستلم كتاب (آخر القرامطة) لأحمد الصياد.. حواريّة سياسيّة تتوسل السرد، في عالم الأموات، يفصح همُها الأساسي ومتنها عن ما مالت إليه الأمور من مجازر وانحدارات في بلده والبلاد قاطبة.
الصيّاد الذي عرفته خير صديق وقت الضَنك والأزمات.. هناك أشخاص لا تفلح المناصب والغربات مهما شطّت في تغيير طبائعهم الصادقة، يظلّو كالآلئ ، مشعيّن في ليل العلاقات الانسانية الآفلة.

❊ ❊ ❊

صقور تحلّق ناعسة
على مستوى منخفض، تظلّل

قممَ التلال بظلال أجنحتها الوارفة.

* * *

كان في الاربعينيات يتكلم كثيراً ويكتب عن الموت. وبعدما بلغها وأشرف على ما بعدها صار الموت أبعد من الهاجس العابر والكلام. صار يتنفسه، يستيقظ على فحيحه المروّع في جسده وحركاته ومجمل تفاصيل حياته. لم يعد كلاما تجريديًا مشوباً بالنزوع الرومانسي للجمال والمطلق البعيد؛ وإنما جسد يتحللّ وزمناً وحركة لا رادّ لقضائه المبرم ومحوه الغريب.

* * *

أنزل السلّم باتجاه السيارة. الطقس ما زال جميلاً. لم تنفتح أبواب جهنم بعد، أو الفرن الجيري كما وصفه (رامبو) منذ قرنين لم يزدْ خلالها إلا شراسة وجحيمية، مع تقلص الحضور الخصيب للطبيعة، واتساع رقعة المحْل والجفاف.
ألاحظ القطط التي كانت ترتطم ببعضها وتتعثّر على السلالم والممرات من فرط الهزال، على شيء من السمنة وحسن الحال.
يبدو أن السكان الجدد أكرم من سابقيهم، أخذوا في إطعامها والاعتناء بها ولو إلى حين!!

* * *

تلقين البشر أول درس حول إنسانيتهم الفظّة.. تيه ونواح وقدِم.. وتشاؤم ظاعنين في الديار بحثاً عن الكلأ والماء. تلك هي سيرة الغراب على هذه الأرض الجدباء.

* * *

كازنوفا، فلليني، بعد مغامراته ومعاركه الغراميّة ومضاجعاته التي لا تحصى في جميع الأراضي والقارات، لا يجد في مطاف النهاية، ما يهدئ روْعه ويمنح روحه الطمأنينة والسلام، لا يجد إلا دمية، يستسلم كطفل بين أحضانها الدافئة.

* * *

الجمعة:

في العدد الجديد من مجلة (نزوى) أتأمل صورة لرجل عُماني قادم من الماضي بلباسه التقليدي. الصورة رسُمت ببراعة مدهشة.
والرجل رغم مظهره العادي حين تحدّق فيه يتبدّى كفارس جاد به خيال الفنان وعبَر القفار والصحارى، ليمدّ يد المصافحة للقارئ قبل أن يلج إلى عالم التعقيد المعرفي.
يمكن لتلك الصورة التي لا تنقصها الرجولة والكبرياء وذلك الجمال الوحشيّ للكائن البريّ، أن يخلع عليها الناظر قناع الشخصيّة التي تتداعى من ذاكرته البعيدة.
لأول وهلة وأنا أمعن النظر في ضفاف نظرتها الغامضة، وقوامها الصلْب، تداعت في ذهني صورة (سالم بن سهيل الرحبي) ذلك القاتل المتوحد، والمحترف الذي يعيش في الأعالي والذرى والكهوف. والذي امتلأت مخيلتي بحكاياه، من الطفولة، حين ينحدر من الذرى على إيقاع خطى الذئب الحذِرة، من عيون العسس، إذ يستبد به الحنين إلى حياة البشر المألوفة. يختار مجلساً من مجالس القرية ليقضي فيها قيلولته ويأخذ نَفَساً من لهب الهاجرة.
يحدث أحياناً أن يفاجئه صوت يقضّ مضجعه فيستيقظ كصرخة تفجرّت من الأبعاد السحيقة للألم والخوف والمتاهة، ونَصْل الخنجر في يده حتى يلامس السقف ويبعثره هارباً نحو موطنه الأبدي.
يمكن بهذا المنحى أن نستدعي صورة (لي مارفن) في فيلم (القتلة) أو صورة مارلون براندو في فيلم (البحث عن قاتل) الاثنان يقومان بدور القاتل المحترف وهما من الغرب الأمريكي البعيد وهذا من أقاصي جبال عُمان؛ الثلاثة يمتلكون صفات مشتركة كالعزلة والتوحش والحساسية المفرطة تجاه البشر والطبيعة. انها وحدة القتل البشريّة مهما شطّت المسافة والاختلاف.

* * *

السبت:

أتسطّح على أديم الموج الذي يبدو هذا المساء كموج بحيرة هادئة.
أحدّق في السماء، أمعن النظر، فأرى شجرة المنتهى مثقلةَ

بـالـنيـازك والـزمـرّد والـعصـافير. وفي الضفـة الأخـرى من الشجرة الاسطوريّة المبـاركـة، ينبـلـج بـهـاء مـيـاه نوراني، تسبـح فـيـه مخلوقـات الأثير التـي هـي ليست بـالـذكر ولا بـالأنثى كأنما قدمت للتو من جنة الخلد المفعَمة بـأنهار الخمر والعسل واللبن الصافي والينابيع.
أسبح في البحر المضطرب قليلاً. كانت بضعة غيوم قادمة من منخفض جوي باتجاه الهند بما يشبه نذير عاصفة أرى مجموعة أسماك من أحجام مختلفة نافقة على سطح المياه.
تذكرتُ حين كنت برام الله، والانتفاضة آخذة بـالتصاعد، حين جاء زهير أبوشايب، بخبر الانتحار الجماعي لأسماك القرش على شواطئ البحر العربي.
كانت البلاد في حالة حرب، وكان الشاعر مأخوذاً بهذا الطقس الغرائبي للموت.

❊ ◦ ❊

الشمس تغرق في بحر اللجين الغافي.
الفراشات والجنادب الحييّة تطير على مقربة من قطيع الزراف والوعول ذات القرون الكبيرة.
القمم الجرداء تحلم بمستقبل خضرةٍ وربيع.

❊ ◦ ❊

أستلم رسالة عن طريق الفاكس من غادة السمّان بباريس، بخطّها الذي تحرص فيه على الوضوح أكثر من الصنعة والتنميق.
الست غـادة تـطلب مـنـي إرسال عنوان فندق البـومـة في أمستردام، بصفتها عاشقة للبوم. وتضيف، أنها تحب اسم (الـنـاعبي يـحيى) لـعلاقتـه الوجوديّة واللغويّة بـأحبائها، وقد أسمتـه بـنقيضـه الـظـاهـري (المغردّي) وكـأنما صوت سلفها المعريَ يتلبّسها من غير قصد ربما
«وشبيـه صـوت النعـيّ اذا
قيس بصوت البشير في كل ناد»
أكتب إليها فيما أكتب، أننا في خضّم المحنة، تأتينا اشراقة مفاجئة من مكان ما لتزيح عنا بنورها الحميميّ جانباً من هذا الظلام الجاثم على الروح.
هذا الصباح كانت تلك الاشراقة رسالتك العذبة.

❊ ◦ ❊

أمشي على الشاطئ الصغير المحاصر بين جبلين. مكان مثالي للتأمل والأحلام. ثمة امرأة تسبح وحيدة قريباً من شباك الصيادين ذات العلائم البيضاء.
أحـجـار سـوداء وفـاتحة تشبـه تـلك الموجـودة في مسيل الأودية (عُمان قبل ثلاثة ملايين سنة انقذفت كقطعة من اليابسة وفق الدكتورة جوبا بجامعة السلطان قابوس).
يبدو أن الموج قذف تلك الأحجار الصغيرة، ليلة العاصفة من الأعـمـاق، هـنـاك حيث تـرعى أسمـاك الـقـرش محاطة بدروع من الأسماك الصغيرة، في تعايش وهدوء.
أجلس على مرتفع حجري رمادي مليئ بالقواقع وبيوض ما قبل التاريخ، ورجلاي في مهبّ الموج.

❊ ◦ ❊

اتصل بمحمد المزديوي، أجده في لحظة انتشاء قصوى، ظننتُ أنها بسبب وفرة الغلال الدمويّة في العالم. لكنه قال بالإضافة الى ذلك، كون السلطات الفرنسيّة أعطته، الأوراق القانونيّة الكاملة للاقامة ويدعم من أحمد الصياد، بعد ما يربو على الخمسة عشر عاماً من اقامة غير شرعيّة.
أنا شاركته هذا القلق والارباك فترة لا تزيد عن ستة أشهر من الحياة في باريس من غير اقامة، إبان اضطراب الوضع الأمني هناك بسبب التفجيرات العشوائيّة، التي اتهم فيها اللبناني جورج عبدالله.
لكن المزديوي كان ثعلبيًا ورابط الجأش على خطى جدّه البربري الأكثر جهاداً وعروبة، عبدالكريم الخطابي، لم يقع المزديـوي مـرة في شبـاك الـبـولـيس المتصيّد لأصـحـاب السحنات المهاجرة على أبواب المترو وفي الطرقات.

❊ ◦ ❊

أصـحـو في الـسـاعـة الـرابـعـة والـنـصـف. عـطش وشـعـور بـالخسـارة، خسـارة كل شـيء بـالمعـنـى الجذري المدوّخ. وذلك النوع من الكآبة التي تنغلق أمامها الآفاق والنوافذ حتى كأن السماء تربض بأثقالها على رأسك.

اتصل بداليا، تليفونها هي الأخرى مغلق.
أفكر في الخروج والتنزه قليلاً لكن الطقس لا يساعد. افتح التلفزيون، مسلسل لمحمود مرسي الذي انسحب أخيراً من ساحة الفن الى الأبد.
أنحشر على الكنبة، مستسلماً لقدر الليل العاتي، دافعاً بشكل مضاعف ثمن سهرة البارحة.
أقرأ:
ما من صباح إلا والشيطان يقول لي: ما تأكل وما تلبس وأين تسكن؟ فأقول آكل الموت، ألبس الكفن، وأسكن القبر.
(أبونعيم الصوفي)
وروى أحدهم عن أبي يزيد البسطامي، أنه صلى معه صلاة الظهر، فلما أراد أن يرفع يده يكبّر لم يقدر إجلالاً لاسم الله، وارتعدت فرائصه حتى كنت أسمع تقعقع عظامه فهالني ذلك.

* * *

على الشاطئ، أنظر إلى امرأة جميلة بمعيّة رجل يبدو أنه قبيح المنظر والمخبر.
أحاول فصلهما نهائياً وقذْف المرأة عارية في صَقْع بعيد.. وحيدة وعارية إلا من خيالاتي التي تلتهمها مثلما يلتهم النسر الفريسة.

* * *

أذهب الى الجامعة لحضور ندوة تنظمها مجموعة الترجمة، التي سيكون ضيفها سعد البازعي، الذي التقيته منذ أيام في (مؤتمر الاصلاح العربي) في الاسكندريّة، ما دفعني مع أصدقاء، إلى السؤال المأساوي الضاحك، حول امكانية اصلاح ما تراكم عليه فساد الدهر وأثقله انسداد الأفق والمسار الذي أضحى ينفجر تعصباً وعنفاً وانتحاراً من كل جهة وصوب.
أمد يدي الى مترجمة شابة لكنها لا تعاملني بالمثل كما جرت العادة في سياق المودة البشرية والنفاق. فلا تمد يدها لمصافحتي، ربما ليس تعصباً وإنما عدم تعود وارتباك في مثل هذا الجو الجماعي.
وجهها الصبوح جعلني أوجد لها المبررات، رغم شيوع هذا السلوك الذي أخذ يزداد كثافة وانتشارا في أوساط العرب والمسلمين حتى أطبق على الجموع من فرط نفاد الحيلة.
قبل فترة مررت على جابر عصفور بجامعة القاهرة في القاعة التي كان يحاضر فيها طه حسين، وقد سُكّت صورة ظليّة، على أحد مداخلها للعميد.. لم أذهب الى الجامعة منذ زمن ، أكتفي برؤيتها من الخارج، فرأيت المشهد على حقيقته؛ حشودا من المنقبّات والمحجبّات اللواتي لا يمددن يدا للمصافحة. في السبعينيات كان المشهد على عكس ذلك تماماً.

* * *

علي أن أمر على سعد البازعي لمصاحبته، الى السوق القديم في مطرح. قلت له، سأكون معك في التاسعة، لو نمت واستطعت الصحيان باكراً.
لكن السوق بقضه وقضيضه، بمخلوقاته البشريّة والحيوانيّة، بكلابه وقططه، تعبر مواكبها في نومي المتوتر. مما جعلني أعيش باحة تلك الأوقات الغاربة. الظلال والأزقة شبه المعتمة (سوق الظلام) أشباح البحارة والحمّالين يلهثون بأثقالهم طوال اليوم. وشهيق بنات آوى في جروف الجبال المحيطة كما يحيط السوار بالمعصم. وتلك الأبراج التي تراقب السفن العابرة والفراغ.
ذات مرة أمام بيتنا في حارة (اللولوّة)، احتشدتْ فيالق من القطط والكلاب الشريدة الجرباء، التي لا تشبه كلاب جيراني الانجلين، محدثة جواً من الذعر والغرابة، فما كان مني، إلا أن سحبت بندقيّة (السكتون). أطلقت أكثر من طلقة في الهواء المحتقن، فتفرقت الكلاب. أما القطط فظلّت غير آبهة بالأمر. ثم صويت الرصاص باتجاه صفوفها حيث كانت تخمخم بقايا عظام الأسماك والفضلات، فكانت تسقط فرادى وجماعات متخبّطة في الدماء والحيرة أمام سطوة الرصاص والموت. مما جعلني أحسّ بمجد الانتصار في هذه المعركة الفاصلة.

* * *

بعد المكتب أواصل السير باتجاه الشاطئ. لا أحتاج الى قيلولة ولا استراحة، هناك على الرمل والمياه المالحة

سأستريح.. المياه القادمة من بحار الهند والصين وافريقيا، التي يحلم القراصنة، باجتياز لججها الهائجة، والوصول الى مواطن الذهب والعبيد.

في غابر الأزمان أقام العمانيون القدماء ورش نجارة عملاقة في (كيرلا) التي ينتمي إليها مصطفى السائق ووكيل الأعمال الوهميّة؛ لصناعة السفن التي يتشكل منها الأسطول العُماني التجاري والحربي، البالغ النفوذ في البحر والبر من سواحل فارس، حتى مجاهل افريقيا، ثم دلفوا للنسيان، عدا بعض كتابات متفرقة كتبها في الغالب رحالة ومستشرقون أجانب، كون الكتابة التاريخية العُمانية من الضآلة بحيث لا تتناسب مع حجم الأحداث الكبيرة العاصفة، وربما الاحتراب الداخلي قضى على الكثير من الكتب والمعارف على ضوء نموذج الملك (خردلة) الذي أحرق في سمائل كتب ومؤلفات العلاّمة (ابن النظر).

في طريقي نحو البحر، بدل أن أذهب عن طريق الوادي الكبير، أخذت طريق (مطرح) ومسقط القديمة. الهواء منعش. غيوم متفرقة تناوش الشمس كاسرة حدتها الآخذة في التصاعد.

في رأسي طنين مجزرة القطط، وعواء الكلاب الشريدة في ذلك اليوم القائظ البعيد، في حارة (اللولوة) الواقعة في الخريطة المطرحيّة، على مقربة من حارة (سيح الرحبيين) و(كوه بون) التي تعني وفق اللغة البلوشيّة (تحت الجبل) وقد كان عزيز مدن الذي ينتمي الى عائلة من أعيان قبائل البلوش القاطنين هناك، وكذلك عبدالله الوهيبي، يسميّان تلك الحارة، على سبيل الدعابة، على اسم العاصمة الدنماركية (كوبن هاجن). بالإضافة الى خيال مجزرة القطط والكلاب، تطاردني أيضا من مرابع تلك الطفولة، مغسلة الموتى في مسجد اللولوّة. حيث يسجى الميت لصق حوض الوضوء والغسيل، لنضح الماء على الجسد الساكن شبه المبتسم ووضع الكفن، قبل رحلته الأخيرة الى المقبرة في فناء البلدة.

هذه الصورة أكثر من غيرها تصيبني بالدوار والارتجاف.

* * *

الساعة الواحدة بعد منتصف الليل. كآبة مرعبة. أفتح التلفزيون، أشاهد فيلماً قديما لـ(لي مارفن وشارلز برونسون)، حتى هذه الأفلام الحركيّة المسلية لم تعد تعرض الا نادراً. فرقة من الشرطة الكنديّة تطارد قاتلاً فريداً من نوعه. مسرح المطاردة أصقاع ثلجيّة صعبة ومنيعة. يأتي طيّار يعرض على قائد فرقة المطاردة، القيام بالمهمة بعد أن فشل على الأرض. وأن المستقبل للطيران وليس لشيء آخر. لقد تغيّر مسار التاريخ.

قائد الفرقة الأرضية (لي مارفن) يجيبه، أن لا حاجة له أن يرى ذلك المستقبل، إذا كان هو بمثل هذه الوقاحة والغطرسة، أحد ممثليه.

تذكرت فيلماً من بطولة (لي مارفن) بعنوان (القَتَلة) عن قصة لـ(هيمنجواي) يقوم فيها بدور القاتل المحترف الخارج على القانون، يقوم بملاحقة شخص سويدي في بلدة مجهولة على الخارطة. السويدي حين يعرف بقدوم القاتل المأجور بهدف الفتك به، لا يهرب ولا يتخذ أي احتياط، وإنما يستسلم لقدره استسلاماً مطلقاً وكأنما الأمر يعني شخصاً آخر. هذا السلوك العجيب من قبل الضحيّة، يجعل القاتل يحتار في الأمر ويحاول التفتيش عن الأسباب الحقيقية التي تكمن وراءه.. وهنا تبدأ حياته الماضية في الظهور (فلاش باك) ويتضح عبر السرد المأساويّ، أن هذا السويدي الذي عمل ملاكماً محترفاً في الماضي، يصل الى قناعة أخيرة من عبَرِ حياته وأحداثها، أن الموت هو خلاصه الأخير.

البارحة أيضا شاهدت فيلماً (لروبيرت دي نيرو) اسمه (المشاهد) دائما في خضم مشاهدتي للسينما أتذكر أمين صالح، وذلك الدأب والوعي العميقان بالسينما. وحركتها وتاريخها ومن فرط تحديقه في الصورة طوال الأعوام كادت عينه أن تتلف، في (الصحراء الحمراء) فيلم انطونيوني المدهش... في هذا الفيلم (فيلم دنيرو)، كيف يتحوّل مدمن على مشاهدة كرة البيسبول.. وعاشق لأحد رموزها في أمريكا، الى قاتل بالغ العنف، حين يكتشف أن معبوده، لا يهتم بمعجبيه وعشاق لعبته، بل يحتقرهم حين يشبههم بالنساء اللواتي يحببن لحظة الفوز والتفوّق، وينصرفن لحظة الخسارة. انه يلعب لنفسه ومصلحته. وليس للآخرين مهما كانوا سبباً في شهرته ومجده.

أحاول الذهاب الى النوم. الفجر على وشك الانبثاق. وكالعادة ببطء وتثاقل، كمن يقاد الى حتفه وليس الى

راحة وسكينة. أفتح المكيّف، وأدلف الغرفة التي ضمختّها (داليا) بشموع زهر البنفسج التي تساعد على اجتبار مغامرة الليل العاتية.

* * *

الثلاثاء:

الثامنة صباحاً، أصحو على صوت التليفون الذي نسيت إغلاقه. كانت هدى المطاوعة، من (أوهايو) تقول ان الساعة عندهم الآن التاسعة ليلاً.. يا للمسافة الفلكيّة التي تفصلنا. تخبرني انها تود الرجوع الى البحرين لمزاولة، التدريس في جامعتها كالسابق. لقد ملّت الغربة والوحشة في أمريكا. وكي لا تستطرد في شجون هذه الغربة، استعجلت القول: انني لم أعد أهتم بثنائية الوطن والمنفى. فيمكن للأول أن يكون أكثر شراسة في هذا المنحى وقضماً للروح، كما عبّر عن ذلك منذ قرون سلفنا الكبير، أبوحيان التوحيدي وما حفلت به الفلسفة والأدب، خاصة في العصور الحديثة الذي وُلدت من رحمها مفاهيم عظيمة ونبيلة كالحريّة والديمقراطية والمساواة... وولد أيضا المجسّد النموذجي لخارطة العلاقات الجحيميّة وقسوتها. وفي الأوطان العربية والشرقية الطاردة لأي اختلاف وعدم انسجام مع سلوكيات القطيع وأفكاره.. دائما في معمعة الكلام الفضفاض حول الأوطان الحنونة والمنافي القاسيّة، أتذكر سمير اليوسف؛ وكذلك فيض العبقريّة والإلهام عند بعض الأدباء العرب.

بعد هذه الخطبة التليفونيّة التي (سكرّتْ) أي أفق أمام هدى بما فيه أفق الليل الأمريكي، أدخل الحمّام للاستمتاع بالدوش الصباحي المنعش. ذلك الاستسلام الشفيف لدْفق الماء على الجسد بعد ليلة مؤرقة.. وقد كان كذلك بالفعل لولا مواء القطط الذي يشبه النحيب قادماً من سلّم البناية، ذات السكان الغرباء. وصوت كلب وحيد من البعيد. لا يجد ردّاً من كلاب جيراني الانجليز وهي تعيش هدنة النباح الصاخب التي أجهل أسبابها.

أدخل المطبخ. اشرب ثلاثة أرباع لتر من الماء. أحس بعطش الربع الخالي في أعماقي. أسوّي دلّة الشاي على النار. أقضم تفاحة من غير متعة وآخذ حبوب منع الضغط. أتطلع في الأفق ساهياً عن الدلّة التي تبدأ في الفيضان. أجلس بارتجاف وعدم ثقة، على الطاولة محاولاً عمل شيء ما، ضائعاً في زحام الأشباح.

* * *

الخميس:

من اصعب الأمور عندي، أن أفتشّ في كتب وأوراق وألبومات قديمة. حتى أنني أحاول دائما عدم الاحتفاظ بأي شيء منها. وما تبقى منها جاء من أصدقاء يحتفظون بودّ قديم وحنين.. إنني لا أنظر الى هذه الأشياء الثمينة لدى الأغلبيّة، بعين التعاطف ورغبة التعايش معها، رغم عتوِّ مياه الذكريات المتراكمة، المضطربة في أحشائي، والتي تدفع بي أعاصيرها الى الشلل التام ورغبة الانتحار. هذا لا يعني بالطبع، أنها كانت في مجملها ممضّة ومؤلمة، وإنما حتى تلك السعيدة والهانئة، تتحوّل مع الزمن إلى شقاء وعبءٍ لا قِبل على تحمله.

حتى انني ذات ليلة، وقد قذفتني الصدفة وقتها إلى باريس، بشارع الشهداء (RUE DES MARTYRS) القريب من حي بيجال الشهير، حيث تتربع في الأعلى المونمانتر، كنيسة القلب المقدّس، الجوار الأبدي بين الرذيلة والفضيلة كما في النفس البشريّة، صحوتُ في منتصف الليل لا أعرف ماذا أفعل؟ وبشكل لا ارادي، أخذتُ ألبومات الصور التي تجمع صفوة الحب والصداقة والقرابة، الى المطبخ وأحرقتها عن بكرة أبيها.

أحس، والنيران تلتهم الصور والوجوه العزيزة بنوع من الراحة والتخفف من أعباء الذكريات التي بقيت ترقد في الأعماق مطالبة بحقوقها، على وشك الانفجار بين لحظة وأخرى.

اليوم دفعني الفضول أو الضرورة، إلى التفتيش في أوراق قديمة، تجمعت هكذا لمحض الصدفة، ووسط هذا الشتات، عثرتُ على رسالة من معن الطائي، تاريخها يعود إلى أواخر السبعينيات من القرن الماضي. أي أن عمر معن في تلك الفترة، لا يتجاوز الخامسة عشر. كانت الرسالة التي تشبه رسالة الرؤيويين القياميّة، تقول في بعض فقراتها؛ أن العالم ماضٍ إلى خراب أكبر. ولن يتطهّر أو يكون إنسانياً إلا بكارثة تزلزل أركانه وتعيد له صياغته

الحقيقيّة التي فقدها... الخ.
معن الذي كان في أبوظبي يكتب الخواطر ويقرأها لي بصوت عالٍ، لم ألتقه منذ سنوات. كبر ودرس الكمبيوتر والالكترونيات في أمريكا. وحين التقيته أخيراً وشعر رأسه يقترب من البياض التام، وجدته رغم كل شيء، ما زال يتميز بتلك المخيّلة الواسعة والنظرة الحزينة نفسها للعالم.
قلتُ له: يا معن ما هي أخبار العالم؟
أجاب: بأن أحداث التاريخ المعاصر دفعته أن لا يحترم إلا رجال المافيا الذين بدأت سلالتهم بدورها في الانقراض.

* * *

السبت:

أكتب رسالة لأمجد ناصر إثر قراءتي لكتاب له أعجبت به، ربما قلت له: في ظل هذا الجو المدلهم بالبغضاء والكراهية ورغبة تحطيم الآخر، ما أحوجنا أن نقرأ ونتواصل بمحبّة ونقاء. وأن نظل نحلم وسط هذا الطوفان العاتي للانهيار الذي يتربص بنا دوائر الهلاك الروحي والجسدي..
أتصل بمحمد الحارثي لأطمئن على أحواله الصحيّة، وأبارك كتابه الجديد حول الرحلات. وكنت بالأمس أرسلت له قصاصة قصيدة أرسلها لي سعدي يوسف عبر الإنترنت، بعنوان: «على مشارف الربع الخالي» مهداة إليه.

* * *

حين أكون في جماعة، ندوة أو اجتماع. في صالة مسرح أو سينما، تسقط نظراتي لا شعوريًا على الوجوه، تتفرّس في الملامح والخطوط والحنايا، ويندفع الخيال بعيداً، بعيداً جداً حيث يرقد سرُّ الأسرار وقدسها: الموت..
متى يجرف هذه الوجوه الى عرينه، متى ستتحول بخبطة جناح عمياء، الى جماجم في قبور مغلقة ومفتوحة، ورفات، وينتهي كل شيء؟
عدا صلاة يبقى طيفها النبيل عالقاً بأهداب الليل. أو نظرة حب ألقاها الغائب ذات دهر وبقيتْ تغالب العَدَم والاضمحلال.

* * *

هذه الحضورات النسائية التي أتشظى في حقولها كبحّار تائه، لا يملك هاجس البحث عن نقطة يتوجه إليها بالتحديد. استشرف ذلك اليوم المتقدم من العمر الذي بدأت طلائعه في التوافد. والذي استسلم فيه لدفق الهذيان، مستدعياً نساء حياتي الغائبات بأسمائهنّ (ربما أسماء مختلفة لامرأة واحدة).
في محاولة أخيرة لتأثيث فراغ عزلةٍ ليس أمام صاحبها إلا فسحة نداءٍ أخير.

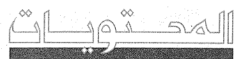
* * *

صباحاً، أقرأ رسالة لحكيم ميلود من الجزائر مصحوبة بمادة مترجمة لـ(ايف بونفوا)، أستحضر الجزائر العاصمة خاصة، التي انفجر جمالها وصدق أهلها القاطع على ذلك النحو المأساوي الفظ.
أستحضر، ديدوش مراد، بمقاهيه الأنيقة الضاجّة، وسيدي فرج، الذي ذهبتُ إليه لاحقا، وقد تحوّل إلى ما يشبه الثكنة العسكريّة، مقهى اللوتس. و(باربور) حيث نقضي سحابة يومنا نتحاور في الشعر والحياة وما يلوح في الأفق كوَعْد مستقبليّ بضوئه القليل.
يكتب ميلود «نصوص متشظيّة بالتفاصيل تحاول التقاط ما يتساقط ويذهب متخفيًا في العتَمة.. إنها يوميّات سوداء تحاور حضوراً يأخذ حدّة الاصطدام الصارخ مع مشروطيّة الكائن، ولا تلاؤمه مع اللعنة التي تسمّى وجوداً».

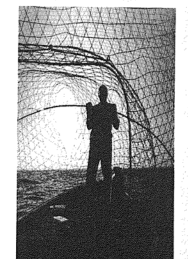
* * *

في أي يوم نحن الآن؟ الأربعاء، الخميس، الأحد؟ في أي ساعة وزمن وتاريخ؟ لا أكاد أتبيّن علامات الأزمنة. الغبار يلفّ المشهدَ بكامله. الغبار الأرضيُّ وذاك القادم من كواكبَ أخرى. الزمن يسيل سيلان الدماء الغزيرة في الطُرقات والشوارع، في الأزقّة والأودية، على الأرض العربيّة والعالم. الزمن المتدفق، والمتجمدُ كصخور خزافيّة جاثمة على صدر الكائن وهو يختنق بأنينه اليائس تحت بطشها المطلق.
في أي يوم نحن الآن. في أي ساعة وتاريخ؟ وفي أي مكان؟

سيف الرحبي













في ذكرى رحيل الرائدة
فاطمة بنت سالم بن سيف المعمري
دراسة تاريخية وثائقية

آسية البوعلي*

إهـــداء ...

ربما لأننا لا نمعن كثيراً في تأمل مَنْ هم حولنا وبالقدر الذي يجعلنا نستكشف أغوارهم العميقة، والأكثر توهجاً وتأثيراً في ذواتنا..
ربما لا نفعل ذلك إلا حين نفقدهم ويباعد بيننا فراق مؤقت أو أبدي ..
لذا فإنني أهدي بحثي إلى روح صاحبة السمو السيدة: أميمة بنت سعيد بن تيمور آل سعيد، مَنْ طواها ثرى عاصمة الضباب قبل قراءة الصياغة الثانية لسيرة أستاذتها الراحلة أ.د فاطمة سالم (رحمة الله عليهما).

تمهيد

إنها محاولة الاقتراب نحو الآخر.. محاولة تقديمه دون تحريف أو مبالغة.. بل هي لحظة صدق ووفاء لامرأة اعتلت كل عظيم لتغدو رمزاً في عصر آمن بريادة المرأة وتنوير الفكر.. واكتظ كذلك بمشانق الخرافة والجهل.
فهل ثمة استسلام لشراسة الواقع؟ أم ثمة تخوف من التهام الرجعية والتخلف لشرنقة التطور والازدهار؟ أم الحلم بمراوضة شمس الرحيل ما زال كائناً؟ والأمل ممكناً لإحالة الخيال إلى حقيقة؟
المخيلة في ممارستها طقس الكتابة الآن تستبق الآنية إلى زمن المستقبل، تتجاوز كل احتمالات التنبؤ واختلافات تأويله إلى حقيقة مؤكدة أيقنتها البشرية قبل الفلاسفة.. من أن اليوم والغد ما هما إلا أمس بمرجعية تاريخية، والتاريخ الذي يمتلك بماضيه كل مساحات التدوين.. حيث تقع الشخوص والأمكنة والمشاهد والأحداث جزءاً من آليات رصده.. إنه نفسه في متاهة رصده قد يغير أو يطمس أو يسهو عن كثير من التفاصيل؛ الكبيرة منها والصغيرة.. وربما بُهلامية تكوينه وصيرورته قد يسقط من ذاكرته المكتظة رمزاً نادراً أو عياراً ثقيلاً.. من هنا كان موقع قلمي إذ تشكل حروفي وكلماتي محاولة غير منتهية، بيد أنها أكيدة نحو هدف الاحتفاظ بحق الآخر في التخليد والكشف الأمين عن آثاره وأعماله وبصماته.. خوفاً من الاعتبار الزمني في شراسته، وإيماناً مني أن مثل هؤلاء يشكلون بداخلنا جملاً مفيدة، تثري مواقع إعرابها ميادين حياتهم المتوجة بالمعاني العظيمة، والمفردات السامية.

إنها المرأة الفضلى والرائدة العظيمة ***الأستاذة الدكتورة: فاطمة بنت سالم بن سيف بن ماجد المعمري***، مَنْ رسمت بخطاها خارطة مميزة من العطاء الفكري والإنساني، خارطة تستدعي الدهشة والفخار وتستوجب التوقف للدراسة والاقتداء.. لاسيما وأن ريادتها شكلتها ظرفية زمنية خاصة ونادرة، تنضج بما وهبته المرأة من

* كاتبة وأكاديمية بجامعة السلطان قابوس - سلطنة عمان

حياتها للعلم، وما أعطته من وقتها للمعرفة.. حتى غدت علماً، طليعة أقرانها، رائدة من رواد عصرها.. حققت كينونتها ومكانتها بامتياز واستحقاق ومن ثم شهد على كفاءتها وخبرتها ودربها أعلام أفذاذ ينتمون إلى عصر العمالقة.

وريادة فاطمة سالم التي تؤكدها استثنائية الظرف التاريخي سواء من حيث التبكير في نيل درجة الدكتوراه ضمن ابتعاث خارجي في زمن لم يكن للمرأة أن تخرج أبعد من دارها، أو من حيث إسهامها المعتبر في طرح الأفكار واستخلاص المواقف المصيرية، فيقيناً مجمل ذلك أهلها لنجومية صاعدة إلى حد التتويج بالمناصب القيادية والأوسمة التكريمية، بيد أن هذه الريادة تمتزج دوماً بداخلي بمزجة عبقرية يختلط فيها العام بالخاص، إذ أن الراحلة خالة لأمي ووجودها في مرتبة الجدة كان كفيلاً في قربه وحميمته، أن يجعل لها مذاقاً خاصاً، وأن يشكل منها قوة الدفع تسعى دوماً نحو الانكباب والتكرس لدراسة سيرتها لا بغرض التدوين التاريخي، أو تسليط الضوء فحسب، إذ الوثائق التاريخية تمنحها فيض ذلك ومجانيته، بل بغرض البحث عن انتصار لإرادة الإنسان فينا والكيفية التي تغدو بها هذه الإرادة معلماً ما زال يُقتفى ويسترشد به بين طلاب العلم وأستاذته.. ومن ثم فإن عالم فاطمة سالم بكل ما فيه من تجربة إنسانية فريدة وراكزة كان وما زال منبع دهشتي وتقديري، فإن كنت مدينة لها بتربية الذائقة والحواس.. فأنا في الواقع مدينة لها بما أنا فيه الآن، وهل كنت أظنني سأتوشح بدكتوراه النقد لولا أن الفقيدة جدتي؟ وأن المسافة بيننا لا تسمح إلا بوضعي على نفس الطريق الذي اختطته لي، ولثلة من الأهل والأقرباء حين راهنوا على العِلم كوجود والمعرفة كحياة، وحاولوا جاهدين محاكاة المثال: فاطمة سالم.

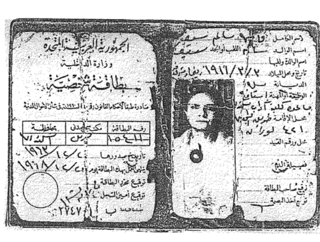
فاطمة سالم التي أعرفها، أيقظت فيَّ شجوناً وأيقظت بداخلي شكوكاً أيضاً، وأنا أكتشف للتو وفي اللحظة أنها اصطفتني دون بقية أحفادها بأوراقها – ربما للتطابق النفسي بيننا – التي هي أغلى ما عندها لأنها الشاهد الحقيقي على إنجازاتها، والمكونة للمزجة الأسطورية للوصايا التي ربما تفوق العشر..

كي أدرك الآن كم هي عظيمة ونادرة.

ولا أعتقد أن هناك أوقع وأدل منبع لتدوين سيرتها، مما هو مدوّن في شهاداتها الرسمية: العلمية والعملية، المضمنة بملف خدمتها تحت رقم (٣٢١)، بإدارة كلية الآداب، جامعة الإسكندرية، والموجود تحت رقم (١٣) بمبنى رئاسة ذات الجامعة، فضلاً عن ما هو مثبت في أوراقها الخاصة ومعروف من واقع تاريخ العائلة.

ولما كانت السير لا تكتمل إلا بتضافر شتى الخلفيات: الاجتماعية والعلمية والعملية، فللقارئ وللتاريخ سيرة أ.د. فاطمة سالم مدعمة بأشد البؤر ألقاً متمثلة في مختلف التكريم، وفي شهادات وأحاديث مَنْ عاصرها وعرفها عن قرب.

أولاً: الخلفية الاجتماعية


الجمهورية العربية المتحدة
وزارة الداخلية
بطاقة شخصية
صادرة طبقاً لأحكام القانون رقم ... في شأن الأحوال المدنية

رقم البطاقة	مكتب السجل المدني	محافظة

تاريخ صدورها
ينتهي العمل بهذه البطاقة يوم
توقيع محرر البطاقة
توقيع أمين السجل

الاسم الكامل
اسم الوالد — اللقب أو الجد
اسم الوالدة ولقبها
تاريخ ومحل الميلاد ٢/٣/١٩١١
الديانة
الوظيفة أو المهنة
محل الإقامة
محل ورقم القيد
فصيلة الدم
توقيع صاحب البطاقة
توقيع آخذ البصمة

شهدت جزيرة (زنجبار) الواقعة في جنوب شرق القارة الأفريقية، مولد فاطمة بنت سالم بن سيف المعمري في الثالث من شهر (مارس) عام ١٩١١م. بموجب شهادة ميلاد صادرة من أحد المستشفيات بالمنطقة، كما شهد مستشفى وزارة الدفاع، بمنطقة (الخوض) بمسقط عاصمة سلطنة عُمان لحظة رحيلها، حين أسدل الستار على حياتها الحافلة عن عمر يناهز واحداً وتسعين عاماً، وكان ذلك تحديداً في تمام الساعة السابعة مساء يوم الاثنين الموافق الثامن من شهر يوليو عام ٢٠٠٢م.

الراحلة عُمانية الجنسية، ابنة لأبوين عُمانيين والدتها هي: خديجة بنت عبدالله بن حمد البوسعيدي، ووالدها هو: سالم بن سيف بن سعيد بن ماجد المعمري، الذي يمتد بجذوره القبلية إلى قبيلة بني عمر (المعمري).

وقبيلة بني عمر (المعمري) تنبع أصولها من وادي بني عمر المتصل بين منطقة الباطنة ومنطقة الظاهرة، وبالتحديد بين ولايتي صحم وعبري، لذلك فإن الأغلب الأعم ممن ينتمون إلى هذه القبيلة يتواجدون في ولايتي صحم وعبري، وإن كان ذلك لا ينفي أن بعض المجموعات من هذه القبيلة تتواجد أيضاً في ولايات أخرى في السلطنة.

و(سيف بن سعيد بن ماجد المعمري) الجد الأكبر لفاطمة الذي

عُرف بتراثه قد هاجر إلى قرية (المنزفة) بولاية (إبراء) بالمنطقة (الشرقية) بسلطنة عُمان، مستقراً في القرية بانياً فيها بيته الذي اشتهر باسم (البيت الكبير).

إن فاطمة سالم سيف، المولودة بجزيرة (زنجبار) هي واحدة من جاليات المهجر العُماني الأفريقي، الذي يرجع تاريخه إلى القرن السادس عشر الميلادي، حيث الفتح العُماني الإسلامي لمناطق بعينها في القارة الأفريقية منها: جزيرة زنجبار، وبمبا، وتنزانيا وكينيا، ورواندا، وبروندي... إلخ، وفي حقيقة الأمر القبائل العُمانية قد دأبت على الهجرة إلى تلك المناطق قبل تاريخ هذا الفتح لأسباب مختلفة تمثل أبرزها في التبادل التجاري، والمصالح المشتركة بين الطرفين (عُمان وزنجبار)، وقد استمرت تلك الهجرات نتيجة استيطان القبائل العُمانية في تلك المناطق حتى يناير عام ١٩٦٤م، الذي يُعد نقطة فاصلة ونهاية للنفوذ العُماني بالمنطقة، بقيام ثورة الزنوج على العرب (العُمانيين) بزنجبار، ومن ثم خروجهم ورجوعهم إلى موطنهم الأصلي (سلطنة عُمان).

وسيف بن سعيد بن ماجد المعمري، جد فاطمة سالم، لم يختلف عن الكثير رجال من القبائل العُمانية، إذ آثر الهجرة من عُمان إلى زنجبار التي كانت جزءاً من دولة عُمان والعاصمة الرسمية لها في المنطقة الأفريقية، ومن ثم أنجب بزنجبار أولاده الثلاثة: ماجد وسالم وسعيد.

والمجتمع العُماني بزنجبار، كان ـ في الأغلب الأعم ـ قائماً على الإقطاعية والرأسمالية، ومن ثم صُنف طبقياً بالأرستقراطية، تلك الطبقة التي تشكلت من تمازج عناصر: الوعي والنفوذ والمال، التي تمتع بها العُمانيون في المنطقة، من ثم فإن فاطمة سالم هي سليلة هذه الطبقة وابنة لعائلة تتمتع بحس حضاري وبعد فكري، يُقيم العِلم بصفة خاصة والثقافة بصفة عامة، ويستنبط منهما حقيقة الإنسان وقيمته، كما يرى هذا البعد أن عظمة الإنسان تكمن في السعي وراء كل ما يعمقه.

ولما كانت مصر ـ وما زالت ـ هي فجر الحضارة ومنبع العِلم، وعاصمة الثقافة وبؤرة تطوير الإنسان ورقيه خلال عصر التنوير وحركته، (القرنين التاسع عشر والعشرين) في الشرق الأوسط، فإن الأخوين: سالم وسعيد المعمري آثرا الرحيل إليها في عام ١٩٢٠م. من أجل تعليم وتثقيف أولادهما وبناتهما لاسيما بعد وفاة أخيهما الأكبر ماجد، فضلاً عن أن ملابسات التعليم خلال تلك الفترة في زنجبار كانت تستدعي الاقتصار على تلقين النشء القرآن الكريم في الكتاتيب التقليدية، وتعليمهم المواد التخصصية الأخرى في مدارس التبشير الخاصة والمشتركة، تلك المدارس التي كانت مركز تعليم وتثقيف أولاد وبنات الطبقة الراقية والمقتدرة والتي عُرفت بمدارس (ST. JOSEPH'S) (CO- EDUCATIONAL CONVET SCHOOL'S) والتي اشتهرت بكفاءة مشهودة في التعليم والتثقيف، بيد أن اقتصار لغة التعليم في تلك المدارس على الإنجليزية كان من أسوأ آفاتها، إذ أن خريجيها لم يعرفوا العربية بوصفها لغة ثقافة، هذا فضلاً عن فرض التخصص في مراحل التعليم العالي على علوم تُدرس باللغة الإنجليزية.

وإذا كان هيمنة اللغة الإنجليزية بوصفها اللغة الثقافية على الطبقة الأرستقراطية بزنجبار، قد ساعدت على اندثار اللغة العربية، فإن عوامل اجتماعية أخرى أكدت هذا الاندثار، منها الزواج العُماني الأفريقي الذي أثمر هجنة اجتماعية صعدت اضمحلال اللغة العربية اجتماعياً، إذ اقتصرت الأخيرة على حلقات المجتمع الرجالي، لتتراجع تدريجياً مع أجيال الأبناء والأحفاد ممَنْ تأثروا بألسنة الجدات والأمهات الأفارقة إلى درجة أصبحت العربية لغة شبه معدومة داخل المجتمع العُماني بزنجبار حيث حلت محلها اللغة السواحلية كلغة حياة يومية مُعَاشة.

الأمر الذي شجّع (سالم بن سيف المعمري) الأب على الرحيل عن زنجبار إلى القاهرة، التي اختارها مقراً له ولأسرته، بحثاً عن مجتمع عربي وفي ذات الوقت يحوي ثقافات أخرى متنوعة، ويتسم برحابة الأفق. وإذا كان نجاح خطى القرار يتوقف على عوامل مساندة منها الثراء المالي، فإن النجاح الكامل لا يتأتى إلا بالإصرار وقوة العزيمة، وهو ما اتسم به والد فاطمة سالم، إذ بعد سنوات وجيزة من وصوله القاهرة استطاع أن يحيط أسرته بشعور الدفء واللاغربة ولدرايته التامة بأهمية هذا البعد في الاستقرار النفسي سارع في اقتناء بعض الأراضي والعقارات لأولاده وبناته بمختلف أحياء القاهرة منها: (ميدان الجيزة ـ حي المنيرة ـ منطقة حدائق القبة ـ وحي جاردن سيتي ـ وأخيراً مدينة المهندسين)، التي انتقل إليها في نهاية الخمسينيات وبعد بيع معظم أملاكه في المناطق الأخرى.

ومدينة المهندسين أثناء تلك الفترة كانت تعد منطقة زراعية نائية نسبياً تتسم بالهدوء والسكينة، وعليه قرر سالم بن سيف أن يشتري بها قطعة أرض ليبني عليها بيتاً صغيراً أطلق عليه (فيلا الوفاء)، قاصداً بكلمة (الوفاء) وفاءً لمصر التي ترعرع بها أبناؤه وبناته، ووفاءً للعِلم والثقافة.

و(فيلا الوفاء) هي المكان الأخير الذي استقرت به فاطمة سالم بالقاهرة منذ نهاية الخمسينيات إلى قرابة منتصف السبعينيات (١٩٧٤م)، حيث عادت إلى موطنها الأصلي سلطنة عُمان.

ثانياً: السكن ومواطن الاستقرار

من مارس (١٩١١م) حتى يوليو (٢٠٠٢م)، هي سنوات حياة الراحلة فاطمة سالم التي حوت فترات: الطفولة والمراهقة والشباب إلى الشيخوخة، رحلة حياة طويلة يعجز الزمان عن محو آثارها، حيث البصمة مقروءة عبر تداعيات الذاكرة لمكتبتها الخاصة المكتظة بمختلف الكتب، وعبر كلمات أبحاثها، وعبر صمت المكان الذي ابتلع جسدها لا اسمها الذي سيظل خالداً دوماً يشع بأبهى صور الجمال، الكامنة في ذكريات الآخرين عنها.

فالراحلة سكنت واستقرت في مناطق بعينها أبرزها:

- (فيلا الوفاء)، (٢٩) شارع إسماعيل أباظة (سنان سابقاً) بحي المهندسين، القاهرة.
- (١٨) شارع هيرودوت الدور الأول شقة (١)، حي الشاطبي، الإسكندرية.
- (٤٢١) طريق الجيش (فيلا صغيرة) مقابل البحر، منطقة لوران، الإسكندرية.
- (٢٤١١) رقم الطريق، منزل رقم (٨٤٤)، شقة رقم (٢)، منطقة مرتفعات القرم، مسقط، سلطنة عُمان.

ثالثاً: الحالة الاجتماعية

الأم مدرسة إذا أعددتها

أعددت شعباً طيِّب الأعراق

(شاعر النيل: حافظ إبراهيم)

حقاً إن الأمومة لا تعني العملية الفعلية للإنجاب فحسب، بل هي في المقام عطاء وحنان وتضحية ورعاية وتوجيه وإرشاد. وعليه فإن تعليم وتثقيف فاطمة سالم إلى أعلى مراحل العِلم (الدكتوراه) قد نجم عنه غرس قيمة العِلم بين أفراد عائلتها لتصل شهادة الدكتوراه إلى جيل أحفادها بفضل أمومة الراحلة وحنانها ورعايتها لكل إخوانها وأخواتها فضلاً عن أولادهم وبناتهم وأحفادهم.

ففاطمة سالم العزباء هي الإبنة البكر لإخوة أشقاء هم: اعتدال ومحمد وزكية وسميرة وعواطف وناصر وسيف. ولدوا جميعاً بزنجبار باستثناء الأخير، وتعلموا بمصر حتى المراحل الجامعية، ليتبوأوا جميعاً مراكز مرموقة بعد ذلك بوطنهم سلطنة عُمان. ولفاطمة سالم أخت تكبرها غير شقيقة تدعى رية.

وإذا كان والد فاطمة سالم قد صمَّم على تعليم ابنته وتثقيفها إلى أعلى المراحل العلمية، فإن من الأجدر أن نكشف عن طبيعة هذا المسار التعليمي، وكيفية تطوره وتصاعده.

رابعاً: المسار التعليمي

بالنسبة للعائلات المقتدرة في مصر كان الشائع والمتبع في بدايات القرن العشرين إرسال تلك العائلات أبناءهم وبناتهم للتعليم في مدارس خاصة يتم التعليم فيها بلغات مختلفة: العربية والإنجليزية والفرنسية والألمانية ... إلخ، وسالم بن سعيد المعمري لم يختلف عن السائد. إذ أرسل أولاده وبناته إلى مدارس خاصة تنوعت لغة الدراسة فيها بين العربية والإنجليزية والفرنسية.

باستثناء ابنته فاطمة التي ألحقها بمدرسة حكومية هي: مدرسة (السنية) التي تقع بحي السيدة زينب، رقم (١) شارع خيرت المواجه لشارع المبتديان بالقاهرة.

إن مدرسة السنية التي تعلمت فيها فاطمة سالم منذ المرحلة الابتدائية حتى المرحلة الثانوية. كان - وما زال - التعليم فيها مجاناً، وتعد المدرسة أعرق مدرسة ثانوية حكومية للبنات. إذ أنشئت سنة ١٨٧٣م من قبل نظارة المعارف (وزارة التربية والتعليم) لتعليم البنات تعليماً صحيحاً.

فاطمة سالم بملابس سوداء تتوسط زميلاتها داخل مدرسة السنية سنة ١٩٢٧م

ولما كانت لغة الدراسة بالمدرسة هي اللغة الإنجليزية، باستثناء مادة اللغة العربية، فإن نظارة المعارف وفرت للمدرسة هيئة تدريسية مكونة من مدرسات إنجليزيات. كما قسَّمت مراحل التعليم بها إلى مرحلتين: الأولى المرحلة الابتدائية وتحوي خمس سنوات والثانية: المرحلة الثانوية وتحوي كذلك خمس سنوات مقسمة إلى قسمين: سنتان أوليان تؤهلان الطالبة للحصول على شهادة (الكفاءة)، ثم يتبعها ثلاث سنوات هم نهاية المرحلة الثانوية، حيث تحصل الطالبة على شهادة (البكالوريا) أي الثانوية العامة.

ومن مدرسة السنية حصلت فاطمة سالم على شهادة الكفاءة سنة ١٩٢٧م، وهي بذلك تُعد ضمن أول ثماني بنات حصلن

على هذه الشهادة، وذلك بالرجوع إلى مجلة (L'EGYPTIE NNE)؛ أي (المصريات)، وهي مجلة شهرية كانت تصدر باللغة الفرنسية عن (٢) شارع قصر النيل، القاهرة. والمجلة المخصصة أبوابها في شؤون مصر السياسية، فضلاً عن موضوعات المرأة والمجتمع والفن. قد أوردت في العدد الثاني والثلاثين من شهر نوفمبر عام ١٩٢٧م، وفي السنة الثالثة من تاريخ صدورها، وتحديداً في الصفحة السادسة، صورة فوتوغرافية تضمنت أوليات البنات اللائي حصلنا على شهادة (الكفاءة) من مدرسة السنية بوصفهن حدثاً وهن ثماني بنات ذكرت المجلة أسماءهن على التوالي: فاطمة سالم، وفضيلة عارف، وعطية عبدالرزاق، وسميرة سالم، وزهيرة عبدالعزيز، وفهيمة فهمي، ونعيمة الأيوبي، وثروت التونسي.

كما أن مدرسة السنية في احتفالها بعيدها المئوي (١٨٧٣م - ١٩٧٣م)، أصدرت كُتيباً في يناير ١٩٧٣م بمناسبة هذا الاحتفال، ذكرت فيه اسم فاطمة سالم ضمن أسماء أوليات خريجات المدرسة.

وليس هناك أدل على حصول فاطمة سالم على شهادة (الكفاءة) سنة ١٩٢٧م، من شهادة (البكالوريا) أو الثانوية العامة، المؤرخة بتاريخ ٢١ نوفمبر ١٩٢٩م، والصادرة عن وزارة المعارف العمومية، والمدون بها: أن فاطمة سالم سيف المولودة في زنجبار بتاريخ ١٩١١/٣/٣م. قد تخرجت من القسم الأدبي نظام الخمس سنوات في شهر يونيو ١٩٢٩م. ومعنى هذا أنها حصلت على شهادة (الكفاءة) سنة ١٩٢٧م ثم أكملت السنتين المتبقيتين من المرحلة الثانوية لتحصل على شهادة الثانوية العامة سنة ١٩٢٩م.

وإذا كان حصول فاطمة سالم وزميلاتها على شهادة (الكفاءة) ومن ثم (البكالوريا) عُد حدثاً في المجتمع المصري، فإن الحدث الأكبر كان التحاق هذه الدفعة الأولى من خريجات مدرسة السنية بالجامعة، إذ عُد هذا الالتحاق نقطة تحول في مسار تعليم البنات على مستوى المجتمع المصري والوطن العربي بأكمله، بما في الالتحاق من نقلة نوعية وكسر لقاعدة تعليم البنات التي كانت لا تتجاوز مرحلة ما فوق الابتدائي، فضلاً عما في الالتحاق ذاته من تأكيد لحركة التنوير السائدة في مصر آنذاك، بكل ما فيها من أهداف النهوض بالمرأة اجتماعياً وفكرياً.

وعليه التحقت فاطمة سالم سنة ١٩٢٩م بكلية الآداب بالجامعة المصرية (جامعة القاهرة حالياً) لتتخرج منها بعد أربع سنوات في دور مايو سنة ١٩٣٣م، حاصلة على شهادة الليسانس في الآداب، قسم الدراسات القديمة، والشهادة الصادرة من الجامعة المصرية مؤرخة بتاريخ ٦ يوليو سنة ١٩٣٣م.

وتلبية لمتطلبات العصر في إثبات دور المرأة في المجتمع، فضلاً عن رغبة فاطمة سالم في العمل بالمجال التعليمي، اقتضى الأمر أن تلتحق بمعهد التربية للبنات لفترة عام واحد، لتتخرج منه في فبراير سنة ١٩٣٧م، حاصلة على دبلوم التربية، المؤرخ بتاريخ ١١ مايو سنة ١٩٣٧م، والصادر من وزارة المعارف المصرية، بالدولة المصرية.

وبعد ذلك واصلت فاطمة سالم، الدراسة الجامعية العليا بالجامعة المصرية، وفي السادس عشر (١٦) من شهر مايو سنة ١٩٤٢م نالت درجة الماجستير بمرتبة الشرف الثانية، من كلية الآداب، قسم الدراسات القديمة، جامعة فؤاد الأول في المملكة المصرية، (لاحظ أن اسم الجامعة قد تغيّر من المصرية إلى فؤاد الأول)، وقد صدرت شهادة الماجستير في مارس سنة ١٩٤٣م.

وفي سنة ١٩٥١م أُرسلت فاطمة سالم في بعثة دراسية للدراسة في بريطانيا على نفقة الحكومة المصرية بوصفها مواطنة مصرية، ومن جامعة لندن (UNIVERSTY OF LONDON) نالت درجة دكتوراه الفلسفة، من كلية الآداب في مجال اللغة اللاتينية، وذلك تحديداً في الثامن (٨) من شهر نوفمبر سنة ١٩٥٥م.

والسؤال الذي يطرح ذاته كيف لفاطمة سالم العُمانية الجنسية أن أصبحت مصرية؟ وما هي طبيعة ملابسات دراستها على نفقة الحكومة المصرية؟

خامساً: فاطمة سالم والجنسية المصرية

غني عن البيان أن ضمن شروط الحصول على الجنسية في الدستور المصري آنذاك أن يكون المقدم لها مولوداً بمصر، فضلاً عن أجداده وذويه من أجيال أسرته، أو أن تكون المرأة متزوجة من مصري، أو أن المطالب بالجنسية والدته مصرية - بموجب التعديل الأخير لقانون التجنس - وبالنظر إلى هذه الشروط نجدها لا تنطبق على فاطمة سالم العزباء المولودة بزنجبار من أبوين عُمانيين. ومع ذلك مُنحت الجنسية المصرية بأمر من مجلس الوزراء المصري، وبشكل استثنائي بحت.

ولتوضيح ذلك، أن فاطمة سالم منذ أن تخرجت من مدرسة السنية عام ١٩٢٩م، كانت طالبة مقربة لعميد الأدب العربي أ.د طه حسين الذي كان على صلة حميمة بأسرتها. ومن ثم كان بالنسبة لفاطمة سالم أباً روحياً؛ فهو الذي وجهها نحو التخصص في مجال الدراسات الأوروبية القديمة، في مرحلة

الليسانس ومرحلة الماجستير وبمثالية مطلقة منحها حق البعثة الدراسية دون تفرقة بينها وبين الطلاب والطالبات المصريين.

ومثالية أ.د طه حسين نابعة من إيمانه الكامل بأحقية الإنسان في التعليم، وبمبدأ الكفاءات في التوظيف بصرف النظر عن نوع الجنسية. ومن ثم فإن فاطمة سالم في سنة ١٩٤٢م، حين منحت درجة الماجستير من كلية الآداب، جامعة فؤاد الأول، تقدمت بطلب إلى إدارة الجامعة فحواه أن تثبت في وظيفة مدرس بالكلية أسوة ببقية زميلاتها المصريات. ولما كان قانون التوظيف بالنسبة للجاليات الأجنبية في مصر يقتضي العمل بعقود مؤقتة قابلة للتجديد، فإن إدارة الجامعة لم تعترض على توظيف فاطمة سالم بيد أن اعتراضها انصب على شكل العقد وطبيعته، إذ أن العقد الثابت من حق المصريين، لما يترتب عليه من حقوق مستقبلية تتعلق بالمعاشات (مرحلة التقاعد)، فضلاً عن حقوق أخرى متعلقة بالبعثات الدراسية.

ونتيجة لاستياء فاطمة سالم من هذه التفرقة. تقدمت بطلب إلى أستاذها أ.د طه حسين - الذي كان رئيساً لجامعة الإسكندرية آنذاك - شارحة فيه موقف الجامعة في رفض التثبيت الوظيفي فضلاً عن البعثة الدراسية.

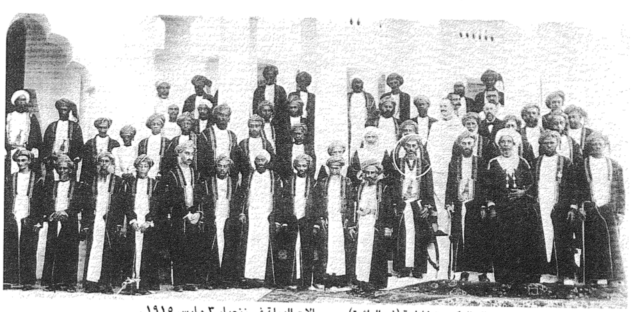
فما كان من أ.د طه حسين إلا الاعتراض الشديد على موقف الجامعة، ومن ثم تقدم بطلب إلى مجلس الوزراء المصري يطلب فيه الجنسية المصرية لفاطمة سالم مزكياً إياه بما يؤمن به من أن الكفاءات لا تجمح، وحق الإنسان في العلِم والثقافة لا يكبح بناءً على شكل ونوع الجنسية.

وبالفعل مُنحت فاطمة سالم الجنسية المصرية بقرار من مجلس الوزراء المصري في ١٥ ديسمبر سنة ١٩٤٢م، وفي ١٥ يناير سنة ١٩٤٣م صُدر أمر تثبيتها بوظيفة مدرس بكلية الآداب جامعة فؤاد الأول، التي غُير اسمها في تلك السنة إلى جامعة فاروق، الأمر الذي ترتب عليه في بداية الخمسينيات أن أُرسلت فاطمة سالم إلى بريطانيا لنيل درجة الدكتوراه على نفقة الحكومة المصرية على اعتبار أنها مواطنة مصرية.

سادساً: التدرج الوظيفي

قبل حصول فاطمة سالم علي الجنسية المصرية عملت في وظائف عدة بعقود مؤقتة منذ عام ١٩٣٦م حتى ١٩٤٢م، وكان أول راتب تقاضته (١٥) خمسة عشر جنيهاً مصرياً، وآخر راتب قارب (١٤٠) مائة وأربعين جنيهاً مصرياً، وذلك في سنة ١٩٧٣م والوظائف التي شغلتها هي:

- في ١٩٣٦/١٠/١٠م عملت بوزارة المعارف العمومية، مدرسة للغة الإنجليزية، بمدرسة الأميرة فوقية.



والد الدكتورة فاطمة (في الدائرة) مع رجالات الدولة في زنجبار ٣ مارس ١٩١٥ .

- في ١٩٣٧/٥/١٦م استمر عملها بوزارة المعارف العمومية، بيد أنها نقلت خدماتها إلى مدرسة السنية لتدريس اللغة الإنجليزية.
- في ١٩٣٧/٩/١١م، وبناءً على طلب الجامعة المصرية، انتدبت للعمل بكلية الآداب، بوصفها معيدة.

- في ١٩٤٢/٩/٢٧م، تم تعيينها مدرساً بكلية الآداب، الجامعة المصرية، وذلك بعد حصولها على شهادة الماجستير، وفي ذات السنة وبناءً على طلب جامعة الإسكندرية، انتدبت للتدريس بها في كلية الآداب.
- من سنة ١٩٤٦م حتى سنة ١٩٤٨م سافرت إلى العراق لتعمل مدرساً بكلية الآداب، جامعة بغداد.
- في ١٩٥٧/٤/٢١م تم تعيينها أستاذاً مساعداً، بقسم الدراسات الأوروبية القديمة، كلية الآداب، جامعة الإسكندرية.
- في ١٩٦٦/٧/٣١م نالت درجة الأستاذية، بجامعة الإسكندرية، كلية الآداب، قسم الدراسات الأوروبية القديمة.
- في ١٩٦٥/١١/١م حتى ١٩٦٩/١٠/١١م. رأست قسم الدراسات الأوروبية القديمة، كلية الآداب، جامعة الإسكندرية.
- في ١٩٧١/١/١م، قدمت استقالتها إلى جامعة الإسكندرية.
- من أكتوبر ١٩٧١م حتى إبريل ١٩٧٣م، انتدبت لتدريس اللغة اللاتينية بقسم الحضارة اليونانية والرومانية، كلية الآداب، جامعة الإسكندرية.
- وأخيراً في بدايات سنة ١٩٧٤م عادت فاطمة سالم إلى سلطنة عُمان، لتعمل في بدايات الثمانينيات، أستاذة للغة الإنجليزية، للضباط بوزارة الدفاع وقوات السلطان المسلحة.

سابعاً: بعض أبحاث أ.د فاطمة سالم

للأستاذة الدكتورة: فاطمة سالم أبحاث عديدة، جدير بالذكر أن بعض مقاطع هذه الأبحاث موجودة على شبكة المعلومات العامة في موقع: (WWW. MIDDLE- EAST- ONLINE. COM) فمن أبحاثها:

رسالة ماجستير بعنوان: فن الهجاء عند الرومان في شعر هوراس وجوفنال مقابلة ومقارنة، جامعة فؤاد الأول، كلية الآداب، قسم الدراسات القديمة، مايو سنة ١٩٤٢م.

رسالة دكتوراه في الفلسفة، جامعة لندن، كلية الآداب، مجال اللغة اللاتينية نوفمبر ١٩٥٥م.

أندريا ترنتيوس، جامعة الإسكندرية، مجلة كلية الآداب، المجلد الثامن عشر سنة ١٩٦٤م، ص ص ٢٠٩ - ٢٩٩.

فن الشعر لهوراتيوس النقد الأدبي، جامعة الإسكندرية، مجلة كلية الآداب، المجلد التاسع عشر، سنة ١٩٦٥م، ص ص١٣٩ - ١٩٢.

كيكر والخطب الكتيلينية، القاهرة، المطبعة العالمية بضريح سعد، سنة ١٩٥٦م، ص ص ٣-١٤٨.

وبالرجوع إلى تلك الأبحاث سنلاحظ أن الأغلب الأعم منها كان بحوثاً ترقية نُشرت بمجلة علمية (أكاديمية) محكمة هي: مجلة كلية الآداب بجامعة الإسكندرية. بيد أن الملاحظ في هذه الأبحاث أنها أبحاث مطولة، تجاوز بعضها عدد المائة صفحة، الأمر الذي يُعد مخالفاً لقانون النشر في مثل هذه المجلات بالنسبة لوقتنا الحالي، ذلك القانون الذي يقتضي أن لا يكون البحث كتاباً وأن لا يتجاوز صفحاته عدد الخمس والعشرين صفحة، بحيث يكون ذلك شاملاً لقائمة المصادر والمراجع. وهنا يجب التوضيح أن هذا الأسلوب كان متبعاً ومسموحاً به بالنسبة لجيل الرواد من الأساتذة لاسيما من يشتغلون في مجال الدراسات اليونانية واللاتينية وربما الطبيعة المطولة في أبحاثهم كانت سبباً لقلتها. لما تنطوي عليه اللغتان اليونانية واللاتينية من صعوبة بالغة حين دراستهما. ومرجعية ذلك أن ترجمة كلتا اللغتين تقتضي وجود قواميس لغوية قد لا تتوافر في أحايين كثيرة، فضلاً عن تراكيب نحوية خاصة بطبيعة اللغتين.

من سنة ١٩٤٦م حتى سنة ١٩٤٨م عملت مدرساً ، بجامعة بغداد

وبالنسبة للغة اللاتينية التي تخصصت فيها أ.د فاطمة سالم. غني عن البيان أن طبيعة هذه اللغة ميتة أي غير منطوقة، وضمن صعوبات هذه اللغة أنها لغة تعنى بنهايات الكلمات أكثر من عنايتها بترتيب الجملة، تلك النهايات التي يطلق عليها بالخواتيم والتي تتغير وفقاً لطبيعة الكلمة (اسم، فعل، حرف ... إلخ). فمثلاً إذا كان ترتيب الجملة الفعلية في اللغة العربية يقتضي وجود فعل وفاعل ثم تكملة الجملة، وترتيب ذات الجملة في الإنجليزية يقتضي وجود فاعل وفعل وتكملة، فإن اللاتينية تختلف اختلافاً بيناً، إذ ليس بالضرورة أن يأتي الترتيب على النحو السابق فقد يكون الفعل في نهاية الجملة مفصولاً عن فاعله وبقية كلمات الجملة بسطور عديدة. والترجمة الصحيحة لأي نص لاتيني لا تتم إلا بمعرفة موضع الفعل وطبيعة نهايته. فضلاً عن أن دقة الترجمة تأتي بتحديد معنى الكلمة في إطار السياق وفي إطار علاقتها بالسوابق واللواحق.

وتكمن صعوبة ترجمة الكلمة اللاتينية في البحث عن معناها من خلال معاجم أو قواميس وسيطة، إذ ليس هناك قاموس لاتيني عربي، ومن ثم يجب تحديد معنى الكلمة اللاتينية من خلال السياق أولاً ثم البحث عن ترجمتها من خلال قاموس وسيط (لاتيني - إنجليزي) أو (لاتيني - فرنسي)، ثم العودة إلى القاموس العربي للبحث عن معنى ملائم للكلمة اللاتينية، والموجه في ذلك هو المعنى الوسيط الإنجليزي أو الفرنسي.

وعليه فإن ترجمة النصوص اللاتينية تستغرق زمناً طويلاً.

ثامناً: مقاطع من أبحاث أ.د فاطمة سالم

تقول: أ.د فاطمة سالم شارحة منشأ الكوميديا في روما وكيف كان هذا المنشأ في الأصل رقصات تصاحب الناي ثم طورت من قِبَل الشباب، بإضافة حوارات إليها، طُورت فيما بعد إلى عروض مسرحية غنائية تتضمن موضوعات مختلفة تؤدى بشعر غنائي يتألف من مختلف الأوزان ويطلق عليه فن (الساتورا) ففي ذلك تقول: «الساتورا عرض مسرحي غنائي لمشاهد من مختلف الموضوعات تصور بمزيج من النثر والشعر بمصاحبة الموسيقى. وشعر الساتورا من مختلف الأوزان. ولكن رغم هذا المزج فإن أنغام الساتورا كانت تتألف مع كلماتها وحركات ممثليها تآلفاً فنياً جميلاً، ثم ارتقت الساتورا إلى عرض مسرحي تنقصه عقدة الملهاة يقوم به رجال محترفون. وساهمت الساتورا في تكوين الكوميديا والهجاء» (أندريا ترنتيوس، ١٩٦٤م، ص٢٠١).

وفي موضع آخر من أبحاثها تتكلم عن (شيشرون) ووضعه أُسس فن الخطابة والشروط التي يجب توافرها في الخطب فتقول: «ولم ينس شيشرون أن يربط بين جمال الأسلوب ووضوح الفكرة، وهو يرى أن الفصاحة تكون دائماً نتاجاً بين هذا الجمال والوضوح على أنه يرى أن الفكرة يجب أن تسبق الكلام من ناحية ترتيبها والتأمل في مضمونها، ثم إنه يؤكد أن نجاح الخطيب يتوقف على إدراكه لطبيعة النفس الإنسانية ودراسة ميولها ورغباتها حتى تكون لغة الخطيب متسقة مع عواطف الناس وإحساساتهم، وحتى ينجح الخطيب في إثارة الناس وإذكاء حماسهم لما يقول وانفعالهم به واستجابتهم له، وعلى ذلك حدد شيشرون واجب الخطيب في ثلاث كلمات وهي أن «يمتع ويعلم ويثير» (فن الشعر لهوراتيوس، النقد الأدبي، كتاب الإسكندرية عبر العصور...، المجلد الأول، ٢٠٠٢م، ص١٨٢).

كما تتكلم عن تأثير الرسائل في مجتمع روما إبان عام ٦٣ قبل الميلاد فتقول: «كانت الرسائل التي يتبادلها رجال السياسة وقادة الفكر والرأي في هذا الوقت فناً أدبياً رفيعاً ينال من عناية الكاتب ومن اهتمام القارئ قسطاً عظيماً. وقد تتداول هذه الرسائل إن لم يكن لها صفة السرية، فتقرأ في حلقات الأصدقاء، وتقرأ أحياناً في الاجتماعات العامة ويعجب الناس بأسلوبها وبفنها وبلاغتها. فإن كانت خاصة فهي أصدق تعبيراً، وقد تكون أكثر استرسالاً مع السليقة دون تعمل ولا تصنع» (كيكرو الخطب الكتيلينية، ١٩٥٦م، ص٢٠).

تاسعاً: الريادة والتكريم

حين الحديث عن ريادة أ.د فاطمة سالم نجد هذه الريادة ترتبط بمستويين: الأول، هو الشرق الأوسط بصفة عامة والثاني، دول مجلس التعاون والخليج العربي بصفة خاصة.

فبالنسبة للمستوى الأول، تعد أ.د فاطمة سالم سيف رائدة من رائدات القرن العشرين في المجال الأكاديمي، على مستوى الشرق الأوسط، وذلك لانتمائها إلى أول دفعة بنات تخرجن من الجامعة بدرجة ليسانس سنة ١٩٣٣م. وأيضاً لانتمائها إلى الدفعة الثانية من السيدات اللائي حصلن على درجة الدكتوراه سنة ١٩٥٥م، إذ سبقت هذه الدفعة دفعة أولى تمثلت في الدكتورة: فاطمة عابدين أول إمرأة عربية (مصرية) نالت درجة الدكتوراه على مستوى الشرق الأوسط وذلك في سنة ١٩٤٩م. في مجال الطب، تخصص علم (الباثولوجي).

أما على مستوى الخليج العربي ودول مجلس التعاون وبالطبع منها سلطنة عُمان، ففاطمة سالم هي أول مَنْ حظي بالتعليم العالي وحصلت على الدكتوراه، إذ لم يسبقها في ذلك رجل ولا امرأة، وهذا من باب التصحيح التاريخي، ومن باب الإفادة إذ الكثير يغيب عنهم ذلك.

ولكون أ.د فاطمة سالم رائدة من رائدات القرن الماضي، كان من الطبيعي أن تستتبع هذه الريادة بالاعتراف والتعبير بما تستحقه الشخصية، لما لها من تميز وخصوصية. ومن ثم تكريم فاطمة سالم أخذ أشكالاً عدة ومستويات مختلفة.

- فعلى مستوى الدولة، كُرمت أ.د فاطمة سالم بميدالية ذهبية تذكارية، من قبل الزعيم الراحل: محمد أنور السادات، وذلك في سنة ١٩٧٨م، خلال الاحتفال الذي أقامته جمهورية مصر العربية، تكريماً وعرفاناً للدور البناء الذي قام به جيل الأوائل من رواد ورائدات القرن العشرين.
- وعلى المستوى الجامعي، كُرمت أ.د فاطمة سالم في سنة ١٩٧٨م بشهادة تقدير من قبل جامعة الإسكندرية تضمنت الشكر والامتنان والعرفان بجهودها في مجال الأبحاث العلمية، فضلاً عن أداء رسالتها في مجال التعليم وخدمة المجتمع طوال مدة خدمتها وبوصفها أستاذة للغة اللاتينية.
- وبالانتقال إلى سلطنة عُمان كُرمت أ.د فاطمة سالم على مستوى السلطنة وذلك في (١) ديسمبر سنة ١٩٨٢م، في الاحتفال الذي أقامته وزارة التربية والتعليم وشؤون الشباب - بالنادي الجامعي (الثقافي حالياً) بمنطقة القرم، مسقط العاصمة - من أجل تكريم الخريجين، وقد تم تكريم أ.د فاطمة

سالم بوصفها أول خريجة جامعية فضلاً عن نيلها درجة الدكتوراه على مستوى نساء ورجال السلطنة قاطبة.

ولم يتوقف تكريم أ.د فاطمة سالم عند هذا الحد، بل أخذ أشكالاً أخرى غير مباشرة، وغير منطوقة، بيد أنها تؤكد التواصل المستمر مع الذكرى ودلالات الخلود عبر الزمان.

- إذ أن كلية الآداب بجامعة الإسكندرية، وبمناسبة احتفالها باليوبيل الذهبي (سنة ١٩٤٢م- ١٩٩٢م) أصدرت كتاباً، طبعه دار المعرفة الجامعية، تضمن اسم أ.د فاطمة سالم في صفحة (٢٩) ضمن أسماء الأساتذة المعترف بإسهاماتهم وجهودهم في النهوض بقسم الدراسات الأوروبية سنة ١٩٦٣م. لاسيما بعد رحيل الأساتذة الأجانب خلال أزمة العلاقات المصرية البريطانية التي بدأت في سنة ١٩٥١م.

- وبمناسبة افتتاح مكتبة الإسكندرية في عهد الرئيس محمد حسني مبارك، تحديداً في أكتوبر ٢٠٠٢م، ذلك الافتتاح الذي عُد حدثاً ثقافياً جللاً على مستوى العالم بأكمله. فبمناسبة هذا الحدث الثقافي شاركت جامعة الإسكندرية بإصدار عدد تذكاري لمجلة كلية الآداب، يتكون من خمسة مجلدات، حوت دراسات عريقة وأبحاث جادة كتبها كبار الأكاديميين المتخصصين عن كل ما يتعلق بالإسكندرية. وبلغات مختلفة: العربية والإنجليزية والفرنسية، وغني عن البيان أن الغرض من إعادة نشر تلك الأبحاث، وضعها موضع التناول للجميع من أجل المعرفة والإفادة، ومن ثم أُختير بحث أ.د فاطمة سالم (فن الشعر لهوراتيوس) لإعادة نشره في كتاب: (الإسكندرية عبر العصور في ذاكرة المجلة - بمناسبة افتتاح مكتبة الإسكندرية)، طبعة جامعة الإسكندرية، كلية الآداب، المجلد الأول، ص ص ١٧٥-٢٣٥.

وبالرجوع إلى ما سبق نلاحظ أن اسم أ.د فاطمة سالم قد ضم ضمن الواجهة الثقافية التي أحيطت بالإسكندرية مرتين: الأولى حين إنشاء جامعة الإسكندرية سنة ١٩٤٢م في القرن الماضي، والثانية: حين إعادة بناء مكتبة الإسكندرية وافتتاحها سنة ٢٠٠٢م، القرن الحادي والعشرين. ومن ثم فإن تكريم فاطمة سالم جاء عظيماً قوياً، معززاً بصور أخرى حية أكيدة تتمثل في كلمات زملائها وطلابها وكل مَنْ عرفها.

وليس بغرو أن هذه الشخصية التي اتسمت بالتواضع الاجتماعي الشديد الذي حال دون توقع عظمة مكانتها في مواقف كثيرة، أن تنال مكانة خاصة ومعاملة مميزة خلال مرحلة حياتها الثانية المتمثلة في وطنها الأم سلطنة عُمان من (سنة ١٩٧٤م - سنة ٢٠٠٢م)، فرغم أن السواد الأعظم من الناس لم يعرف ما لها من مرجعية مكانية وتاريخ، إلا أن الجميع احترمها وقدرها لاسيما أصحاب وصاحبات السمو من أفراد العائلة المالكة (آل سعيد)، وبعض الشخصيات المرموقة ومسؤولي الدولة الذين كانوا على دراية تامة بمكانتها ومن ثم قدروها وأحاطوها برعاية جمة ومعاملة خاصة أثناء حياتها وحتى وفاتها.

عاشراً: ماذا قالوا عنها ؟

ها هي الأمكنة: جامعة الإسكندرية، حي الشاطبي، شارع هيرودوت حي الأزاريطة، شارع بورسعيد، حي سموحة وسيدى بِشر، ميدان علي بن أبي طالب، دار أحمس خليفة للمسنين.. جميعها أمكنة شهد مَنْ فيها ذكرى فاطمة سالم.. فالشخصيات تستنطق مفردات الأماكن وتجتر ذكرياتها، لتنثر على أريكة الزمان مختلف المشاهد والصور التي ستبقى دوماً شاهداً على المرأة التي كانت يوماً وهج تلك الأمكنة وبريق زمانها.. ولأنها كذلك فإن ما قيل عنها من أُناس عاصروها وعرفوها عن كثب لا يُعد مجرد شهادات، بل أحاديث تسمو إلى أعلى درجات الرصد والتوثيق للواقعة والمشهد، ولا تدع أدنى مجال للشك، إذ صدرت الأقوال عن دراية كاملة للملمح الحقيقي لشخصية الفضلى فاطمة سالم: الباحثة والمربية والمبدعة، وقبل كل ذلك الإنسانة التي كرّست حياتها خدمة للعِلم والبحث واستشراقاً للموضوعية والمنهاجية.

ومن ثمَّ دعونا نسمع كيف سيحكي شهود العيان ذكرياتهم معها؟ وكيف سيرد وصفهم لها؟ إذ قربهم منها كان كفيلاً بقهر أي طمس زمني، فجاءت كلماتهم عن الأمس البعيد وكأنه قريب.. مشجوة بلحظات وخلجات تمور بالحيوية والصدق وبأبهى صور الحب، كما أن الكلمات تفتح آفاقاً للمخيلة كي تتماهى مع زمن رغم ماضيه يظل حاضراً يفيض بسرابية الحلم ووضوح الأمنية.

ولأنهم كانوا الأصدقاء والأهل والزملاء والتلاميذ فهم الأحرى بالرواية الصحيحة عنها. فتُرى ماذا قالوا عنها؟

• **الأستاذ الدكتور: سامي شنودة** كان طالباً لدى أ.د فاطمة سالم ثم زميلاً لها فيما بعد بنفس قسم الآثار والحضارة اليونانية والرومانية القديمة بكلية الآداب جامعة الإسكندرية. يسترسل قائلاً عن الراحلة في حزن عميق يؤكده فيض دموعه تأثراً بالموقف حين علم بوفاتها.. فاطمة سالم بالنسبة لي تعني كل شيء.. حياتي بأكملها بالإسكندرية.. دخولي والتحاقي بالقسم ليس هذا فحسب، بل إنشاء القسم وتطوره ورحلاته، وكل ما يتعلق به يرتبط بفاطمة سالم. ومن ثم إذا ما قلت فاطمة سالم لا

أستطيع أن أربط هذا الاسم بموقف أو بشيء معين لأن حياتي كلها مرتبطة بها. وعلاقتي بالمرحومة أ.د فاطمة سالم بدأت منذ عام ١٩٤٠م واستمرت إلى أن رحلت عن مصر وانقطعت أخبارها بيد أنها ظلت دائماً في القلب والخاطر. لذلك أتذكر لها مواقف كثيرة تنم بالفرادة منها: أنها حصلت على الدكتوراه من جامعة لندن، قد لا أستطيع تحديد التاريخ بالضبط، لكن ذلك كان من المؤكد في منتصف الخمسينيات لأنني أتذكر جيداً أن قبل عام ١٩٥٦م. لم يكن عميد الكلية حاملاً لدرجة الدكتوراه ولا من جاء من بعده من عمداء، وعليه فإن الكلية خلال ١٩٥٦م، قامت باستبعاد بعض الأساتذة من القسم لعدم نيلهم درجة الدكتوراه باستثناء الدكاترة: فاطمة سالم، محمد مندور، علي حافظ.

ولما كانت اللغة اللاتينية تدرس منذ ١٩٤٢م بقسم الآثار والحضارة اليونانية والرومانية، بكلية الآداب جامعة الإسكندرية، وكانت عبارة عن مقرر إلزامي لكل مراحل التعليم الجامعي، فإن مَنْ قام بتدريسها كانوا أساتذة أجانب باستثناء الدكتورة: فاطمة سالم فقد كانت أول امرأة مصرية عربية تجرؤ على تدريس هذه اللغة. وحين أقول: امرأة مصرية عربية أو عربية مصرية أقصد بهذه الثنائية علمي بجذور عائلتها، إذ أن فاطمة سالم تنتهي بأصولها العربية إلى زنجبار وأعلم أنها من مواليد أرقى العائلات العربية بتلك المنطقة، وكانت تتحدث اللغة السواحلية بجانب اللغات الأخرى، كما كانت تعلمنا مقاطع منها ورغم علمي ويقيني أن فاطمة سالم كانت مصرية بالتجنس فقط، فإنني لم أكن أعلم أن أصولها العربية تعود إلى سلطنة عُمان قبل زنجبار، ولكن أود أن أؤكد أن مسألة الجنسيات بالنسبة لزماننا لم تكن موضع اهتمام أو نقاش فقد كنا نتعامل كعائلة واحدة.

وبما أن الدكتورة فاطمة سالم كانت متخصصة في اللغة اللاتينية فإنني كنت أحد طلابها، وأتذكر أنه في السنة الأولى من دراستي لهذه اللغة حصلت على أعلى درجة إذ منحتني أستاذتي أربع عشرة درجة من عشرين، وهي تعد درجة ممتازة إذ أقصى درجة كان يطمح إليها الطالب آنذاك في مادة اللغة اللاتينية هي اثنتا عشرة درجة.

أ.د فاطمة سالم درستني لمدة ثلاث سنوات وكنا في سنة ١٩٤٢م لا نتجاوز الخمسة طلاب في المحاضرة مع العِلم أن بالقسم كان يوجد خمسة أساتذة أجانب فضلاً عن عدد محدود من المصريين منهم فاطمة سالم والدكتور مندور. وكانت محاضراتنا عادة بعد الظهر ولذلك كانت أ.د فاطمة سالم تسافر من القاهرة إلى الإسكندرية، إذ كانت في تلك الفترة لم تستقر بعد في الإسكندرية، ورغم عناء ومشقة السفر كانت لا تنسى أن تشتري لنا خمسة باكوات شوكولاته (كورونا)، باكو لكل واحد منا، في الحقيقة كانت امرأة حميمة في معاملاتها لنا فقد كنا بالنسبة لها طلابها وأولادها وإخوانها إلى درجة أنها حين استقرت بالإسكندرية وأخذت شقة بحي الشاطبي بجوار الكلية، كانت تهتم جداً أيام الامتحانات أن تعزمنا في شقتها وتطبخ لنا الملوخية والفراخ.. ونتغدى جميعاً من أكل لذيذ من صُنع يديها.

إن معاملة فاطمة سالم لنا كانت ذات بصمة خاصة، إذ تشعرك هذه المعاملة بتلاشي كل الفجوات الجافة التي قد تكون بين الإنسان والآخر. لأن بطبعها الإنساني كانت حساسة جداً حنونة ولماحة لشعور احتياج الآخر لها، والعطاء لديها لم يكن له حدود يكفي أن أقول: إنها كانت مستعدة للشرح ولفتح الكتاب في أي وقت وفي أي مكان طالما أن الطالب جاد في مطلبه.

فاطمة سالم كانت تنتمي إلى جيل الرواد من الأساتذة وهذا الجيل كان له سماته الكثيرة منها: معرفتهم لكل طلابهم والمتابعة الدقيقة لهم، إذ أن محدودية عدد الطلاب كان يعزز الرسالة السامية للتعليم من حيث كونها علاقة بناءة على كل المستويات التي تربط بين طرفين: الأستاذ من جهة والطالب من جهة أخرى، ومن ثم العلاقة بين الطرفين لم تكن لتنتهي مع انتهاء المحاضرة، بل تمتد لخارج أسوار الجامعة. ويكفي أن أمثل على ذلك بأننا في رحلاتنا الجامعية كان يصطحبنا أساتذتنا جميعاً وعلى رأسهم عميد الكلية.. طبعاً مثل هذه المثالية في العلاقة لا وجود لها الآن على الإطلاق لاسيما مع التزايد الرهيب لأعداد الطلاب والطالبات في الجامعة.

حين تأخذني الذاكرة لبعيد فأتذكر شخصية أستاذتي فاطمة سالم دائماً خيالي يجعلني أتوقف عند سمة الثبات في شخصيتها، وإلى أي مدى كانت هذه السمة غالبة عليها في كل المواقف وحين أقول: الثبات أعني بذلك الثبات على تكوين معين ففاطمة سالم كانت دائماً شخصية واحدة في كل المواقف تمثل لي: القيمة والخلق والمثل الأعلى في الثقافة والجدية. فضلاً عن الالتزام والثقة بالذات وقوة الشخصية في العمل والإنسانية.

ولذلك مثل هذا النوع من الشخصيات بما لديها من ثبات وقوة وثقة بالذات لم يكن يهمها مطلقاً ما يطرح عليها من مناصب أو نفوذ، إذ كانت فاطمة سالم وجيلها برمته من الرواد شغلهم الشاغل العِلم والبحث يؤمنون تماماً أن مكانة الإنسان تنبع من مدى علمه وسعة ثقافته لا من رئاسة لقسم في الكلية أو استحواذه لسلطة ما.

ويختتم أ.د سامي شنودة حديثه بكلمات تنطقها عيناه وقد

أغرورقت بالدموع: رحمة الله على فاطمة سالم الأستاذة والزميلة فهي ذكرى لا تنسى.

• الأستاذ الدكتور: لطفي عبدالوهاب يحيى، أستاذ تاريخ الحضارة بقسم الحضارة اليونانية والرومانية حاصل على الدكتوراه من جامعة يونيفرستي كوليدج – لندن (Universty College of London)

يقول: إنني عاصرت أ.د فاطمة سالم في مصر من قبل ابتعاثي إلى لندن فضلاً عن أنني عرفتها بشكل أكثر قرباً في لندن، لأن الجامعة التي درست فيها هي ذاتها التي واصلت فيها فاطمة سالم دراستها الجامعية مرحلة الدكتوراه، وأتذكر جيداً وقبل حصولي على الدكتوراه في بداية الخمسينيات أنني كنت أقابل فاطمة سالم كثيراً بجامعة لندن إذ كانت تعد أبحاثاً هناك. ولما كانت الغربة تتيح مساحة أوسع للاقتراب من الآخر ومعرفته فضلاً عن استكشاف جوهره، فإنني في لندن عرفت أشياءً جميلة وطريفة في مكنون فاطمة سالم لم أكن أعرفها خلال معرفتي بها في مصر. من هذه الأشياء واقعة لن أنساها من كثرة غرابتها وطرافتها. إذ كان لنا صديق مشترك من كينيا اسمه (جوزيف مورمبي) وفي ذلك الوقت كان نائباً لرئيس حزب الاتحاد الأفريقي، ولأنني كنت على صلة حميمة به كنت أدعوه لإلقاء المحاضرات في الندوات التي تقام في جامعة لندن بخصوص قضية استقلال كينيا.

فصديقنا هذا الذي أصبح فيما بعد نائباً لرئيس جمهورية كينيا بعد استقلالها، أتى معي في يوم للغذاء في كفتيريا الجامعة، وبما أنني كنت أقابل فاطمة سالم كثيراً في الكافتيريا فقد صادف هذا اليوم أن قابلناها.. وفوجئت في الجلسة أن فاطمة سالم تتكلم مع صديقي الكيني بلغة لم أفهمها، وعرفت فيما بعد أنها اللغة السواحلية فمن هذا الموقف فقط عرفت أن فاطمة سالم رغم جنسيتها المصرية أنها تمتد بجذورها العائلية إلى زنجبار وأنها من مواليد هذه الجزيرة، أسعدتني المفاجأة وضحكت لها كثيراً بيد أنها أدهشتني كذلك لأنني كنت أحسب أن فاطمة سالم مصرية أباً عن أم.

بالنسبة إليّ أعتبر أ.د فاطمة سالم من جيل أساتذتي وأعد نفسي من جيل طلابها ورغم أنني لم أكن تلميذاً مباشراً لها، فإنني أتذكر لها مواقف كثيرة يشوبها الحكمة منها على سبيل المثال: قيامها في منتصف الستينيات بأعباء رئاسة القسم خلفاً للدكتور علي حافظ، وقد كانت رئاستها محبوبة لدينا جميعاً إذ كانت تتسم بكل الاتزان والعدل مع الآخرين، ولذلك فإنني لا أستطيع أن أنسى شخصيتها.. لقد كانت شخصية جبارة في حقيقتها وهذه الصورة راسخة في ذهني لأنها مع ذلك كانت متواضعة جداً رغم عظمة مكانتها وأستاذيتها تواضع غير عادي - فمثلاً - رغم معرفتي في قرارة نفسي بقدري وضآلة حجمي العلمي أمامها إلا أنها كانت تشعرني وكأنني في نفس مستواها العلمي.. ليس فقط ذلك بل لديها القدرة أن تجعلك أن تصدق ذلك.. فمثلاً: كانت في مواقف كثيرة تأتيني لتأخذ رأيي في موضوع من الموضوعات العلمية، ليس بغرض التقييم من حيث الخطأ أو الصواب، بل بغرض المشاركة في الرأي العلمي وقد كنت – وما زلت – أرى ذلك قمة في الثقة بالذات وسعة أفق في التعامل الأكاديمي، وفرادة شخصية فاطمة سالم كانت في مواقف أخرى كثيرة حتى على المستوى الاجتماعي - فمثلاً - أتذكر ونحن في لندن كانت كثيراً ما تسألني عن الزملاء حين لا تراهم لفترة طويلة وكنت دائماً أشعر من طريقة السؤال ونبرة الصوت أن السؤال ليس الغرض منه الفضول، بل الشعور الصادر برغبة الاطمئنان عليهم.

ومثل هذه الصفات كانت من القوة والأساس بحيث تجعل الصورة راسخة في الذهن دائماً بالنسبة لجيل الرواد الذي كانت فاطمة سالم منه، ذلك الجيل الذي أعده محل تقديري وأنظر إليه دائماً بنظرة تقديس فقد كانوا حقاً أُناس يستحقون أكثر من ذلك إذ أنهم كانوا مستغرقين في العِلم يجيدون ما يفعلون بدون تظاهر أو ادعاء علمي وإنما جدية في كل شيء ومعرفة حقيقية فحين أقارنهم في ذاتي بالجيل الحالي لا أرى وجهاً للمقارنة فقد كانوا ممتازين في كل ما يفعلونه... حبهم للمعرفة إلى درجة تتبعها وتقصيها وإيمانهم العميق بأن المعرفة هي البصمة المميزة أو العلامة للأستاذية الحقيقية لا الدرجات العلمية أو الأكاديمية فحسب مثل: مدرس أو أستاذ مساعد أو أستاذ.

لذلك كل هذه الدرجات أو المسميات الأكاديمية لم تكن موضع اهتمام بالنسبة إليهم، إذ كانت تأتي بشكلها الطبيعي من جراء مجهودهم العلمي دون سعي ورائها، ولذلك حين أتذكر أستاذتي فاطمة سالم وغيرها ممن رحلوا عن دنيانا من أساتذة جيل الرواد أقف لهم جميعاً في قرارة نفسي، وقفة إجلال واحترام، حقاً لم تكن مسألة الأستاذية لديهم وظيفة، بقدر ما كانت رسالة سامية تستحق كل التضحية.

إنني حزين لرحيل أ.د فاطمة سالم وأتمزق ألماً من الداخل لاسيما حين أتذكر مواقفها الكثيرة ولمساتها الخاصة. فقد كان كل موقف من مواقفها كافياً ليستشف منه مبدأ وحكمة وفلسفة في الحياة.. وحتى لا تبدو كلماتي وكأنها مبالغة، الذاكرة تسترجع موقفين من تلك المواقف التي يستشف منها الكثير.. أنني أتذكر خلال الستينيات وحين تحول اسم قسم الآثار

اليونانية والرومانية إلى قسم الحضارة اليونانية والرومانية وضُم إليه قسم (الكلاسيك) أو الدراسات الأوروبية القديمة والذي ضُم إليه بعد ذلك قسم الآثار فأصبح اسمه قسم الحضارة اليونانية والرومانية، الذي كان يرأسه الدكتور عواد ونتيجة لسفره الأخير لإعارة خارجية، كان من الطبيعي والمفترض أن تكون أ.د فاطمة سالم هي رئيسة القسم. بيد أنها رفضت بشدة وتنازلت عن هذه الرئاسة ورغم إلحاح الجميع عليها ومحاولتي جاهداً من موقع التلميذ الذي يحاول أن يقنع أستاذته بالموقف، فإنها رفضت بشدة ولن أنسى جملتها إذ أدهشتني حين قالت: (حنكون رؤساء أكثر من مرة كفاية كده علشان إنتم كمان تأخذوا فرصتكم) وحدث ما لم أكن أتوقعه أنها صممت بأن أكون أنا رئيس القسم رغم أنني آنذاك لم أكن أستاذاً مثلها، بل أستاذاً مساعداً فقط.

وحين أتأمل هذا الموقف النادر حدوثه في زمننا الحالي، أراه ينطوي على معان كثيرة منها: أن أ.د فاطمة سالم كانت على درجة من العمق والنظرة الفاحصة للآخرين من حولها، وعليه فإنها كانت تسبر أغوار الآخر لاكتشاف نواحي كفاءته وقدراته، ومن وجهة نظرها ليس بالضرورة أن ترتبط هذه النواحي بدرجة أكاديمية معينة. إذ أن هذه الدرجات في قرارة نفس فاطمة سالم مجرد شكليات ورئاسة القسم تحتاج إلى الكفاءة الإدارية في المقام الأول لا إلى درجة الأستاذية فحسب، كما أن تنازل فاطمة سالم وهي الأستاذ عن رئاسة القسم يؤكد فكرها وسلوكها من حيث كونها لا تلقي اهتماماً لمسألة المنصب، وأن الأخير ليس موضع اهتمامها سواء رأست القسم مرة أو مرتين أو لم ترأسه على الإطلاق ففاطمة سالم هي فاطمة سالم رمز من الرموز سواء برئاسة القسم أو بدونها، وموقعها كرمز سيظل خالداً ومحفوظاً سواء بوظيفة إدارية أو بدونها إذ المناصب بالنسبة إليها مجرد مسؤوليات.

وكما أسلفت أن فاطمة سالم كانت سيدة ذات لمسات خاصة ضمن هذه اللمسات ما زلت أسترجعها، أنه حين عودتي من البعثة من لندن، كنت أنا وزوجتي نقطن فيلا صغيرة بالإسكندرية، فجاءت أ.د فاطمة سالم لزيارتنا كي تبارك لنا وكانت هذه الزيارة هي زيارتها الأولى لنا بعد عودتي من البعثة ولن أنسى هديتها اللاتقليدية إذ اشترت لنا فانوساً صغيراً وجميلاً وغالياً جداً أحضرته خصيصاً كقطعة ديكور لتزين بلكون (شرفة) الفيلا. وحين أتأمل طبيعة الهدية أجدها حقاً تعكس فكر فاطمة سالم الذي يرمي دائماً إلى الأمام والبعيد، فهي حتى في هذا الموقف البسيط، أرادت أن نتذكرها بشيء جميل وأيضاً نافع ومستديم. بينما نجد السواد الأعظم من الناس في مثل هذه المواقف يقدمون هدايا تقليدية مؤقتة مثل زهور أو علبة شكولاته سرعان ما تُستهلك فتُنسى.

University of London



Fatma Salem Seif

of

University College

having completed the Course of Study approved by the University and passed the prescribed Examinations has this day been admitted by the Senate as an Internal Student to the Degree of

DOCTOR OF PHILOSOPHY

in the Faculty of

Arts

the Field of Study being

Latin

8 November 1955

Academic Registrar

شهادة الدكتوراة من جامعة لندن ١٩٥٥م

• الأستاذ الدكتور: **مصطفى عبدالحميد العبادي** أستاذ الدراسات الكلاسيكية بكلية الآداب بجامعة الإسكندرية يقول: اسم فاطمة سالم اسم عزيز جداً عليَّ ولولا هذا الاسم ما اقترنت معرفتي بالتراث اليوناني والروماني، ذلك لأنني التحقت بكلية الآداب عام ١٩٤٧م، وكان نظام الدراسة وقتها يسمح باختيار مواد تتصل بمجال التخصص، ولما كانت رغبتي تتجه نحو دراسة التاريخ اليوناني والروماني، فإنني قمت باختيار دراسة اللغة اللاتينية في الفرقة الأولى بجانب المواد التخصصية الإلزامية الأخرى والمقررة على كل السنوات في مراحل الدراسة مثل: مادة التاريخ واللغتين الإنجليزية والعربية.. ومن ثم كانت أ.د فاطمة سالم هي أول مَنْ علمتني اللغة اللاتينية في الفرقة الأولى، ومن هنا بدأت معرفتي بهذه اللغة كثقافة جديدة وغريبة عليَّ، فضلاً عن معرفتي بأستاذتي والتي استمرت من سنة ١٩٤٧م حتى يومنا هذا.

وحقيقة الأمر أن معرفتي بالدكتورة فاطمة سالم لم يوطدها محدودية عدد الطلاب الذين كانوا يدرسون اللاتينية معها فحسب؛ إذ كنا اثني عشر طالباً من مختلف الأقسام: تاريخ إنجليزي.. إلخ، بحكم أن طبيعة المادة كانت اختيارية فعددنا القليل وتدريس فاطمة سالم لنا أربع مرات في الأسبوع كان ضمن أسباب توطيد هذه الصلة، بل بالنسبة إليَّ بالإضافة إلى ما سبق كان هناك أسباب أخرى لتوطيد هذه الصلة؛ إذ أن أ.د فاطمة سالم كانت تعرف والدي منذ أن كانت في جامعة القاهرة، وهي نفس الجامعة التي كان يدرس فيها والدي قبل قدومه إلى جامعة الإسكندرية وعمله أستاذاً بقسم التاريخ بكلية الآداب، وفيما بعد عميداً للكلية. وكنت دائماً أسمع الكثير عن أ.د فاطمة سالم من والدي فمثلاً من خلاله عرفت أنها من خريجات جامعة القاهرة، فضلاً عن أنها كانت

من الطالبات المقربات جداً للأستاذ الدكتور: طه حسين - رحمه الله - فهو الذي شجعها على التخصص في الدراسات الأوروبية القديمة (لاتيني ويوناني)، وفيما بعد حين تعرفت على د. فاطمة سالم كانت تقول لي نفس ما كنت أسمعه عنها من والدي. ورغم أنها لم تكن طالبة مباشرة للأستاذ الدكتور طه حسين، ذلك لأن في الفترة التي التحقت فيها فاطمة سالم بجامعة القاهرة وكان ذلك تقريباً في نهاية العشرينيات بداية الثلاثينيات، كان أ.د طه حسين عميداً لكلية الآداب بجامعة القاهرة وأستاذاً للأدب العربي، وكان معروفاً عنه اهتماماته بمجال التاريخ اليوناني حتى أنه في سنة ١٩٢٥م حين تأسست جامعة فؤاد الأول (القاهرة حالياً)، قام بتدريس التاريخ اليوناني وهي نفس المادة التي كان يُدرسها فور عودته من البعثة في بداية العشرينيات، ومن هذا المنطلق كان تشجيعه الدائم لفاطمة سالم على التخصص في مجال الدراسات الرومانية واليونانية القديمة أو ما يطلق عليها الدراسات الكلاسيكية، ومن هنا كانت الصلة الوطيدة بين فاطمة سالم وطه حسين.

ولأن والدي أ.د عبدالحميد العبادي كان يعمل بجامعة القاهرة منذ ١٩٢٥م. وظل بها إلى أن نال درجة الأستاذية في التاريخ الإسلامي، فحين تأسست جامعة الإسكندرية عام ١٩٤٢م جاء إلى الإسكندرية، وكما قلت كان أول عميد لكلية الآداب بجامعة الإسكندرية التي كان يرأسها في ذلك الوقت أ.د طه حسين فاتفقا على أن تتميز جامعة الإسكندرية بقسم يختص بالدراسات اليونانية والرومانية والبحر الأبيض المتوسط، وعليه كان أول الأسماء المقترحة للانتداب لتدريس في هذا القسم هو اسم فاطمة سالم، حيث إن طه حسين كان يرى في فاطمة سالم كفاءة وتميزاً في تخصصها، لاسيما وأنها في عام ١٩٤٢م كانت قد حصلت على درجة الماجستير في الدراسات اللاتينية واليونانية من جامعة القاهرة، ومن ثم تم تعيينها بالفعل مدرساً في نفس السنة بكلية الآداب، جامعة الإسكندرية. ومن سنة ١٩٤٧م حين بداية معرفتي بها كأستاذة لي توطدت الصلة بينها وبيننا أنا وزوجتي حتى تطورت إلى صداقة متينة استمرت أكثر من خمسة وخمسين عاماً، وآخر لقاء جمع بينا وبين أ.د فاطمة سالم كان في أواخر السبعينيات ١٩٧٨م أو ربما ١٩٧٩م. حين جاءت إلى الإسكندرية في زيارة قصيرة. وحاولنا قدر المستطاع إقناعها بالبقاء والاستقرار مرة أخرى بالإسكندرية ليس هذا فحسب، بل اقترحنا وبإلحاح شديد أن يعاد تعيينها أستاذاً بقسم الدراسات اليونانية والرومانية إجلالاً لها واعترافاً بفضلها بيد أنها رفضت كل ذلك وبشدة.

رحمة الله عليها حين أتذكرها أمد يدي إلى مكتبتي المكتظة بالكتب والمراجع والحاوية لأكثر من بحث للأستاذة الدكتورة فاطمة سالم وهي أبحاث تتميز بالعمق والجدية والدقة الأكاديمية، وأجمل هذه الأبحاث - من وجهة نظري - وأقربها إلى ذهني بحث طويل تحت عنوان (أندريا ترانتيوس).. الله يرحمها بقدر ما أعطت، وعطاؤها باق، وأتمنى دائماً أن يمن الله علينا وعلى الجيل الجديد في جامعات مصر والعالم العربي بشخصية مثل شخصية الراحلة المرحومة أ.د فاطمة سالم، تعطي الجيل الجديد مثلما أعطتنا د. فاطمة سالم وربتنا وعلمتنا.

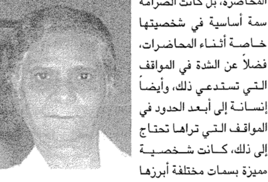
* الأستاذة الدكتورة: عزة كرارة أستاذ الأدب الإنجليزي بكلية الآداب جامعة الإسكندرية وحرم الأستاذ الدكتور مصطفى العبادي تسرد ذكرياتها عن أ.د فاطمة سالم قائلة: أول معرفتي بها كانت ١٩٤٦م حين كنت طالبة بقسم اللغة الإنجليزية بكلية الآداب جامعة الإسكندرية ولما كانت اللغة اللاتينية مادة إجبارية على طلاب تخصص الأدب الإنجليزي فإن أ.د فاطمة سالم درستني اللاتيني لمدة عامين متتاليين (١٩٤٦م – ١٩٤٨م)، بيد أن صلتنا، أي أنا وزوجي مصطفى توطدت بفاطمة سالم في لندن، إذ كنا في بعثة دراسية ندرس في جامعة (كمبريدج) (CAMBRIDJE)، وكانت د. فاطمة سالم في بعثة دراسية أيضاً مرحلة الدكتوراه تدرس في جامعة أخرى في لندن وهي (UNIVESITY COLLEGE OF LONDON) التي نالت منها درجة دكتوراه فلسفة الأدب (P.H.D)، ومجال تخصصها الدقيق كان اللغة اللاتينية، بينما موضوع الماجستير فقد كان عن فن الساتورا (SATURA) وبالإنجليزية (SATIRES)، أي فن الهجاء عن الرومان. وهذا الفن أشبه ما يكون في الأدب العربي بفن التهكم الموجود في أدب المقامات مثل مقامات الهمذاني والحريري وبقية المقامات الأخرى التي تنطوي عادة على النقد الاجتماعي فضلاً عن إسقاطات أخرى، وفن الساتورا (SATURA) الذي تخصصت فيه د. فاطمة سالم كان تخصصها تحديداً عن الشاعر الروماني (جوفيناليس) (JUVENAIS)، الذي عاش في القرن الأول الميلادي.،، وأعود لأقول: أن صلتي بفاطمة سالم توطدت في لندن لأنه في تلك الفترة كنت أقوم بترجمة مقالات ومراجع مكتوبة باللغة الألمانية لها تتعلق بالشاعر (جوفينا)، إذ أن فاطمة سالم لم تكن تعرف الألمانية، ولأنني أعرفها كنا نجتمع في جلسات عمل مرة في لندن ومرة في كمبردج، ولذلك كنا بمثابة العائلة الواحدة، فقد كانت الصلة بيننا حميمة ووطيدة للغاية. وهذه الصلة العلمية أو الدراسية التي جمعتنا بفاطمة سالم كان زوجي مصطفى طرفاً فيها أيضاً، إذ بعد حصول

فاطمة سالم على الدكتوراه وزوجي أيضاً كان يجتمعان لجلسات عمل طويلة لقراءة خطب (شيشرون) وبالذات الخطب الموجهة إلى كاتيلينا.

ولكن ما أريد أن أوضحه وأؤكد عليه أن صلتي أنا زوجي بفاطمة سالم لم تكن فقط صلة تلمذة في البداية ثم زمالة بعد ذلك، لكنها كانت صلة واسعة وحميمة على كل مستويات الحياة الاجتماعية. والمواقف على هذه الصلة كثيرة منها: أنني أحتفظ بهدية لها من زنجبار منذ ١٩٥٦م. وهي عبارة عن قطعتين من قماش القطن أتت بهما من زنجبار وشرحت لنا أن مثل هذا النوع من قطع القماش عادة يستخدم في الصلاة كغطاء للرأس والجسم فضلاً عن أغراض منزلية أخرى..

ومثلاً أثناء العدوان الثلاثي على مصر سنة ١٩٥٦م، تعرضت الإسكندرية للقصف وكان ذلك بعد عودتنا من البعثة، ولما كان (علي وعلية) حفيدي أ.د فاطمة سالم اللذان كانا معها في الإسكندرية، يخافان أصوات القصف، فإن فاطمة سالم حين حدثتني عن ذلك، عرضت عليها أن تقيم معنا في حي سموحة بالاسكندرية، وبالفعل وافقت وعشنا سوياً عيشة أسرية وكانت د. فاطمة سالم في منتهى اللطف تحكي لنا عن جزيرة زنجبار وجمالها وعن عائلتها فضلاً عن أشياء مختلفة لم أكن أعلمها. ورغم أن فاطمة سالم كانت تحكي لنا الكثير عن أسرتها في زنجبار وجذورها العربية، ورغم أنني لدي فكرة عن العلاقة السياسية والتاريخية بين زنجبار وسلطنة عُمان، فإنني لم أربط أن كون فاطمة سالم عربية من مواليد جزيرة زنجبار يعني ذلك أنها عُمانية الأصل والمنبع، لاسيما وأنه يتنامى إلى مسامعي الآن أن عُمان وزنجبار كانتا دولة واحدة لفترة تاريخية طويلة. وإن كان يحضرني الآن والذاكرة تجتر الذكريات البعيدة أن د. فاطمة سالم حين زيارتها الأخيرة للإسكندرية في نهاية السبعينيات، ذكرت لنا أنا وزوجي أنها مستقرة في موطنها سلطنة عُمان منذ ما يقارب عشر سنوات. بيد أن تقدم السن بنا وكثرة الذكريات وبعدها الزمني قد جعل الأمور تتداخل وتختلط في الذهن.

رحمها الله برحمته الواسعة كانت فاطمة سالم واقعاً جميلاً، والآن ذكرى عزيزة علينا جميعاً تذكرنا بمراحل عمرنا المختلفة، بشبابنا، بدراستنا، في الجامعة، أقول حقاً أنها ذكرى جميلة حين أتكلم عنها الآن لا أستطيع أن أقول: كم كنت أحبها إذ كان حباً جماً والعلاقة بيننا كانت من أجمل ما يكون قد تكون طبيعة شخصيتها وقلة عدد طلابها سبباً في وجود علاقة صداقة بينها وبينهم، لكن ذلك لم يكن يعني أنها كانت متساهلة معهم أثناء المحاضرة، بل كانت الصرامة سمة أساسية في شخصيتها خاصة أثناء المحاضرات، فضلاً عن الشدة في المواقف التي تستدعي ذلك، وأيضاً إنسانة إلى أبعد الحدود في المواقف التي تراها تحتاج إلى ذلك، كانت شخصية مميزة بسمات مختلفة أبرزها قوة الملاحظة فأذكر أنها لم تجلس مرة واحدة على الكرسي أثناء المحاضرة فقد كانت دائمة الحركة، دقيقة تتابع كل واحد منا أثناء المحاضرة كان لها حضور قوى وهيبة ملحوظة. تلك الهيبة التي كانت سمة أساسية ودائمة في شخصيتها لأنها كانت بطبعها شخصية قوية وقيادية، جبارة لا يستعصي عليها شيء، إذا ما أرادت شيئاً تقهر المستحيل للوصول إلى ما تريده، وهي في المقابل فيها إنسانية لا تضاهى.



* **الأستاذ الدكتور: فوزي عبدالرحمن الفخراني**. أستاذ الآثار اليونانية والرومانية بكلية الآداب جامعة الإسكندرية، فضلاً عن تدريسه للدراسات القديمة في بداية حياته الأكاديمية بذات الجامعة، وهو قعيد الشيخوخة والمرض والألم بدار (أحمس خليفة) للمسنين بمنطقة سموحة فرغم عناء الكهولة والمعاناة فإن الذاكرة ما زالت نشطة تسترجع الماضي البعيد وكأنه أمس قريب: لا أتصور أن أحداً بكلية الآداب، جامعة الإسكندرية أو بمنطقة الشاطبي أو سموحة أو حي لوران لم يعرف أ.د فاطمة سالم. هكذا بدأ حديثه إذ كانت شخصية لها حضور طاغ وبعد اجتماعي فضلاً عن طيبة قلب ملحوظة.. بداية معرفتي بها كانت بكلية الآداب جامعة الإسكندرية. لا أتذكر السنة تحديداً لكن تقريباً في بداية الأربعينيات، إذ كانت تأتي أسبوعياً للتدريس في جامعة الإسكندرية لأنها كانت منتدبة من جامعة القاهرة، ثم بعد ذلك تعرفت عليها أكثر في إنجلترا اثناء البعثة الدراسية وذلك في بدايات الخمسينيات أو منتصفها.

المواقف، الذكريات معها كثيرة.. لكنني أذكر موقفاً بالتحديد وهذا الموقف أتذكره بوضوح لأنه يذكرني بزمن تلاشى تماماً وعاد وجوده مستحيلاً.. حين عُينتْ د. فاطمة سالم مدرساً بجامعة الإسكندرية، كنت أنا ما زلت معيداً أي لم أحصل بعد على درجة الماجستير، والدكتورة فاطمة سالم كانت تجيد الإنجليزية والفرنسية والعربية كتابة وقراءة وترجمة، بيد أنها لم تكن تعرف الألمانية التي كنت أعرفها، فطلبت مني في يوم

ما أن أشتري لها كتاباً لشاعر هو (جوفينال)، وأترجم الكتاب لها من الألمانية إلى العربية. وبالفعل اشتريت الكتاب وأتيت به إليها لكنني اعتذرت لها عن ترجمته بشدة، لأنني أحسست بجرح شديد، فرغم أن الفارق السني بيننا لم يكن كبيراً فإنها كانت مدرساً مساعداً أي حاصلة على الماجستير ولم أكن أنا كذلك فهي بالنسبة إليَّ زميلة في مرتبة أعلى علمياً. وزمان كانت هناك قواعد نتعامل بها ونبجل بها أساتذتنا، وأنا كنت أعدها في تعداد أساتذتي لأنها درستني سنة كاملة لغة لاتينية.. حين أتذكر تلك السنوات أشعر بأسى عميق على زمن ولى حين كانت الجامعة حقاً جامعة أخلاق وعلم.

* الأستاذ الدكتور: ماهر عبدالقادر محمد علي وكيل كلية الآداب بجامعة الإسكندرية لشؤون الدراسات العليا والبحوث (سابقاً)، وأستاذ تاريخ العلوم وعميد كلية السياحة والفنادق (حالياً) بذات الجامعة.

يقول: لقد قمتُ والفريق المكلف بقراءة مجموعة من الأبحاث لأساتذة مختلفين، كان علينا أن نقوم باختيار بحوث لهؤلاء من أجل إعادة نشرها في كتاب تذكاري أعدته كلية الآداب بجامعة الإسكندرية خصيصاً بمناسبة افتتاح مكتبة الإسكندرية في السادس والعشرين من شهر أكتوبر ٢٠٠٢م. وبناءً على ذلك قمنا باختيار بحث للأستاذة الدكتورة فاطمة سالم وهو (فن الشعر لهوراتيوس والنقد الأدبي)، كي يُعاد نشره ويطلع عليه العلماء والمثقفون بمختلف مستوياتهم.

وفي حقيقة الأمر أستطيع أن أقرر مجموعة من الأسباب التي بموجبها تم اختيار البحث السابق ذكره. يتمثل أولها أن أ.د فاطمة سالم علم من الأعلام المهمين جداً في جامعة الإسكندرية بصفة عامة وكلية الآداب بصفة خاصة، وقد واكبت الراحلة فترة زاهرة من فترات هذه الكلية والجامعة، وكانت لها إضافات فكرية بواسطة أبحاثها الكثيرة في نطاق الكلاسيكيات، وعليه فمن الطبيعي أننا حين فكرنا في إصدار مجلد تذكاري يتكون من خمس مجلدات؛ ثلاثة باللغة العربية، واثنان باللغة الإنجليزية، يحوي بحوثاً دونت عن الإسكندرية لفترة زمنية طويلة، أن نختار بحث أ.د فاطمة سالم ليأتي في المجلد الأول والمتضمن للعدد الأول من المجلة المخصصة للاحتفال بافتتاح مكتبة الإسكندرية.

ويهمني في هذا الموضع أن أبين بشيء من التفصيل مجموعة من النقاط التي كانت موضع جاذبية وبموجبها تم اختيار البحث. فرغم أنني لست طالباً مباشراً للراحلة العظيمة فاطمة سالم، إذ كنت أدرس الفلسفة بكلية الآداب وهي ذات الكلية التي كانت تُدرس فيها أ.د الدكتورة فاطمة سالم ورأستْ أحد أقسامها خلال فترة الستينيات، فإنه في تلك الفترة كانت أ.د فاطمة سالم لها اهتمام بالغ بدراسة الكلاسيكيات أي الدراسات القديمة، لكنها تتناولها بروح فلسفية ولذلك حين الاطلاع على كل أبحاث الأستاذة فاطمة سالم ستجد أن هذه الروح حاضرة ومهيمنة على الدراسة، وهذا ما شدني وزملائي من الفريق المكلف بالعمل إلى البحث، وبهذه المناسبة أود أن أوضح أن بحث (فن الشعر لهوراتيوس والنقد الأدبي) للدكتورة فاطمة سالم هو بحث قديم أنجزته الراحلة عام ١٩٦٥م وأول نشرة له كان في المجلد التاسع عشر (١٩) من المجلة الأكاديمية المحكمة من مجلدات كلية الآداب بجامعة الإسكندرية.

والمطلع على البحث يلاحظ أنه يلقي أمامنا مجموعة من الاعتبارات المهمة. منها أنه بحث في الكلاسيكيات، والكلاسيكيات هي لُب اهتمام فاطمة سالم وشغلها الشاغل، وأيضاً أنه بحث يحوي على موضوعات الأدب وهو الشعر، ولكن ليس ذلك التناول التقليدي للنظرة النقدية للشعر، بل التناول الممزوج بنظرة فلسفية شاملة للموضوع وبكل ما يتعلق به. ومن ثم ورد نقد فاطمة سالم في البحث على نحو موضوعي شديد يؤكده مجموعة من المصادر والمراجع التي وظفتها في تحليل مقالات فكرة البحث. وهذا النوع من النقد نخلص منه إلى الهدف العام والمتمثل - من وجهة نظري - في عدة اتجاهات أبرزتها الراحلة وتحدث عنها منها: المقدمة وتوظيف الحواشي. فقد اتسمت المقدمة بنظرة نقدية عامة، وهذه النظرة هي التي أضفت على طريقة التحليل والموضوع قدراً كبيراً من الموضوعية، والرؤية الذاتية في نفس الوقت. تلك الرؤية التي أجلت لنا مدى الاهتمام بالأطر الفلسفية والميتافيزيقية التي اتخذتها فاطمة سالم كأساس للانطلاق في تناول الموضوع ككل، فضلاً عن تقييمها لعمل هوراتيوس، وهو تقييم يعبر عن رؤيتها الخاصة ذات الجانب الفلسفي والأدب في التعامل مع موضوع البحث.

وباستعراض النظرة النقدية لموضوع البحث نجد وبصورة دقيقة أن أ.د فاطمة سالم اهتمت بشكل واضح بعرض الاتجاهات المختلفة في تعريف النقد الأدبي سواء القديم منها أو الحديث، وقد توصلت إلى أن نظريات النقد - وعند القدماء بصفة خاصة - جاءت في الأبحاث والدراسات لتكشف عن مدى إحساس هؤلاء بالجمال، وتقديرهم له. كما أن اختيار فاطمة سالم لنص (فن الشعر لهوراتيوس) جاء بغرض إيضاح وضع الفلسفة في ذلك الوقت من خلال نص أدبي يُعد نموذجاً

للكلاسيكيات القديمة.
كما يجب أن نلاحظ أن كتاب (فن الشعر لهوراتيوس)، وكما تشير أ.د فاطمة سالم أنه كُتب فيما بين عام ٨ قبل الميلاد وعام ٢٣ قبل الميلاد، الأمر الذي ينم عن اختلافات كثيرة في وجهات النظر أدركتها الراحلة فاطمة سالم، واعتبرتها بمثابة اجتهادات من جانب المفكرين القدماء، والتي من خلالها توصلت إلى أن: العصر (المتأغرق) لا يشتهر بنظرية أدبية نتيجة لضياع وثائقه، كما أن هذا العصر لم ينتج نظرية أدبية يمكن أن تقارن في جدتها بنظريات القرن الرابع في أثينا، بالإضافة إلى أن هذا العصر لم ينتج أي فن أدبي يمكن أن يقارن بعصر (باركليز) أو بفن (هوميروس)، كما أن العصر (المتأغرق) اشتهر بالدراسات التاريخية الجادة والتكنولوجيا، واشتهر أيضاً بظهور المذاهب الجمالية المغالية. وأضف إلى ذلك أن كل هذه الأمور وجهت اتجاه المفكرين في العصر (المتأغرق) إلى الاهتمام بالبحث العلمي والدراسات المتعلقة بمكتبة الإسكندرية خاصة الفهارس المكتبية، كما اتجه الكتاب نحو نشر نصوص (هوميروس) ونقدها ونشأة الخلاف بين القديم والحديث.
لجملة تلك الأسباب وما يندرج تحتها من تفاصيل وأفكار أخرى، قررنا اختيار بحث (فن الشعر لهوراتيوس والنقد الأدبي) للأستاذة للدكتورة فاطمة سالم، حتى يكون نصاً معبراً عن روح الكتابة لعصر معين وهو العصر (المتأغرق) الذي يمثل مرحلة مهمة، وكما ترى أ.د فاطمة سالم، من مراحل الحياة الفكرية وتطورها بمكتبة الإسكندرية القديمة، والبحث يُعد تعبيراً أصيلاً عن فترة من فترات الإنتاج العلمي والفكري في مصر وفي تاريخ الحضارة عموماً، الذي ساهمت في صنعه فكرياً أ.د فاطمة سالم بواسطة أبحاثها وبصورة أساسية.
* **الأستاذ: سيد حسن أبو راس.** أحد طلاب أ.د فاطمة سالم والآن هو أحد الشخصيات البارزة في مجال السياحة بالإسكندرية، حيث يعمل مديراً عاماً لشركة (مصريم) للسياحة بكورنيش الإسكندرية، بحي سيدي بشر. يقول: إنني أساساً من صعيد مصر تحديداً منطقة (النوبة) حيث مسقط رأسي، لكنني أتيت إلى الإسكندرية للدراسة الجامعية ومن هنا كانت أول معرفتي بأستاذتي أ.د فاطمة سالم، حيث إنني في سنة ١٩٦٤م التحقت بالجامعة للدراسة في قسم الدراسات اليونانية واللاتينية (كلاسيك)، فمن الطبيعي أن تدرسني أ.د فاطمة سالم اللغة اللاتينية، بيد أن فاطمة سالم لم تكن بالنسبة لي أستاذة فحسب، بل مثلاً أعلى يحتذى به في جميع مواقف الحياة.
ولذلك حين أتذكر شخصية أستاذتي لابد أن تمر التفاصيل عبر الذاكرة بدقة متناهية. إذ كانت أ.د فاطمة سالم مثالاً للتفاني وكان لها مقدرة رهيبة في إشعارنا أنا وزملائي من طلابها بتلاشي رهبة الأستاذية لديها فقد كانت في مواقف كثيرة وبشكل طبيعي أختاً أكثر منها أستاذة، قريبة إلى طلابها الذين كان يتراوح أعدادهم بين ثلاثة وثمانية طلاب، وحين كانت تدرسنا كانت تغرس فينا روح البحث العلمي تلك الروح التي كانت أمراً ملموساً وطبيعة في شخصيتها وشخصيات زملائها من أساتذة جيلها فضلاً عن طلابهم، ومن ثم كنا نتعلم المادة العلمية بوصفنا باحثين لا متلقين للمعلومات فحسب، ورغم ندرة المتخصصين في قسم الدراسات اليونانية واللاتينية لصعوبة الدراسة فإن أ.د فاطمة سالم بتفانيها العلمي استطاعت حقاً أن تجعل من اللغة اللاتينية وهي لغة صعبة وميتة إلى لغة حية سلسلة مع كل طلابها سواء في مرحلة الليسانس أو الدراسات العُليا. وأنا شخصياً لم يكن تفوقي في اللغة اللاتينية سوى ثمرة مجهودها وأسلوبها في التدريس الذي أعده من وجهة نظري قمة أساليب التدريس.



ميدالية التكريم من مصر

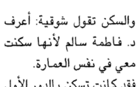
كيف لي أن أسرد شخصية أستاذتي؟ ففاطمة سالم كأستاذة قبل كل شيء علمتني كيف أن أتعامل مع العلم بعمق وحب وهو من وجهة نظري أهم بكثير من مجرد التعامل مع المواد بوصفها مواد تخصصية علمية أو مناهج فقط.
وعلى مستوى الحياة تعلمت منها كيف أن يكون الإنسان متواضعاً ومن الضروري قبل أن يكون أستاذاً أو أي شيء آخر من هذا القبيل، أن يكون إنساناً. لذلك هناك واقعة مهما بعد بيَّ الزمان لن يستطيع محوها. حين كنت طالباً بالفرقة الأولى أو الثانية على ما أذكر، انقطعت عن الكلية أسبوعاً كاملاً بسبب مرضي ولن أنسى أن الأستاذة الجليلة ورئيسة القسم أ.د فاطمة سالم، كانت قلقلة عليَّ

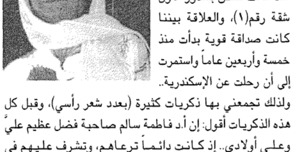
بوصفي أحد طلابها تأتي بعنواني من شؤون الطلاب بالجامعة، وتجيء لزيارتي في بيتي.. مهما قلت أو وصفت لن أستطيع أن أوفي هذه الزيارة حقها. لأنها زيارة غرست في نفسي أثراً وعرفت منها معنى التواضع والإنسانية حقاً. هل يعقل في زمننا الآن أن أستاذاً جليلاً يزور طالباً عادياً مثلي بنفسه.

ولذلك أقول: إن فاطمة سالم كان لها أسلوبها الخاص في التدريس وأسلوبها الخاص في التعامل مع الآخرين في الحياة لأنها كانت على قدر كبير جداً من العطاء على كل المستويات، ولا أبالغ حين أقول ذلك إذ يشهد لها الجميع بذلك، هذا بالإضافة إلى أن من ضمن سمات شخصيتها الدقة المتناهية والمطالبة دائماً بأن تكون الأمور كما يجب، ولذلك كانت ترفض عدم الانضباط وقلة النظام والأشياء الخطأ. وتنزعج لذلك انزعاجاً شديداً، عادة ما كان هذا الانزعاج هو مؤشرنا الأول بنوعية مزاجها حيث ارتفاع درجة صوتها وهي تمر بممرات كلية الآداب، فنعرف مباشرة وقبل دخولها قاعة المحاضرة إذا ما كانت اليوم الدكتورة عصبية أم لا؟ غاضبة أو الحالة عادية ؟ وكان أحياناً يمر أسبوع كامل دون أن تنزعج د. فاطمة سالم من شيء. وهنا يوحشنا كثيراً صوتها وإرشاداتها في التوجيه والأمر والنهي، ومن ثم كنا نتعمد أن نرمي لها قصاقيص من الورق في الممر حتى نسمع منها جملتها المعتادة حين تدخل القاعة: (الحضارة اليونانية حضارة عريقة واللغة اللاتينية لغة الشعوب المتحضرة، فكيف لي أن أعلمها لكم وأنتم تفتقدون إلى أبسط قواعد التحضر: النظافة).

رحم الله أستاذتي لقد كانت تنتمي إلى جيل الرواد الأوائل. إذ تمثل الدفعة الأولى من فتيات الجامعة اللاتي تخرجن من جامعة القاهرة. ذلك في بداية الثلاثينيات وهي ذات الدفعة على ما أعتقد، التي ضمت الرائدة أ.د سهير القلماوي.. رائدات القرن الماضي تركوا فينا بصمة بداخلنا نلمسها في جدية شخصياتهم وعمق أبحاثهم.. أنا مثلاً ما زلت أحتفظ في مكتبتي في القاهرة ببحث للأستاذة الدكتورة فاطمة سالم منذ الستينيات وهو عبارة عن كتاب كامل يحوي تراجم للدكتورة فاطمة سالم عن الخطب الكتلينية. ولذلك أقول لروحها العطرة ولكل جيلها ممن رحلوا عن دنيانا: أنهم حقاً كانوا أساتذة فجامعة الإسكندرية في زمانهم كانت حقاً جامعة أما الآن فلا تعليق.

*** وفي عمارة من العمارات العتيقة بشارع (هيرودوت) بالقرب من جامعة الإسكندرية، تقطن شوقية محمد محفوظ حرم اللواء** عبدالحميد علي جامع. امرأة في العقد السادس من عمرها عرفت أ.د فاطمة سالم فترة زمنية طويلة بحكم علاقة الجيرة





والسكن تقول شوقية: أعرف د. فاطمة سالم لأنها سكنت معي في نفس العمارة. فقد كانت تسكن بالدور الأول شقة رقم(١)، والعلاقة بيننا كانت صداقة قوية بدأت منذ خمسة وأربعين عاماً واستمرت إلى أن رحلت عن الإسكندرية..

ولذلك تجمعني بها ذكريات كثيرة (بعدد شعر رأسي)، وقبل كل هذه الذكريات أقول: إن أ.د فاطمة سالم صاحبة فضل عظيم عليّ وعلى أولادي.. إذ كانت دائماً ترعاهم، وتشرف عليهم في المذاكرة وتعلمهم اللغة الإنجليزية والفرنسية، فهي التي ألحقتهم بمدارس اللغات (مدرسة فيكتوريا) (VICTORIA - COLLEGE)، إذ أن تعليمي محدود ولا أعرف أي لغة أجنبية فأولادي كانوا يحبونها كثيراً وقد كانت دائماً تلاعبهم.

حسن المعاملة والثقة والمودة بيننا كانت متينة، فقد كانت د. فاطمة سالم تسافر إلى القاهرة ثلاثة أيام أسبوعياً وتترك معي أحفادها (علي وعلية)، وهذه المعاملة الطيبة بيننا استمرت حتى انقطعت أخبارها عنا، ومع ذلك ذهبت أنا وأولادي إلى حي (لوران) بكورنيش الإسكندرية للسؤال عنها، حيث أقامت هناك في فيلا صغيرة جميلة مقابل البحر بعد أن تركت شقتها هنا بحي الشاطبي.

أنا وأولادي تعلمنا منها الكثير. فالدكتورة فاطمة سالم لم تكن أستاذة جامعية فحسب، بل أستاذة في شؤون الحياة. أنا شخصياً حين تزوجت لم أكن أعرف أموراً كثيرة في الحياة أو كيفية التعامل معها فعلمتني د. فاطمة سالم وتعلمت منها الكثير.. ويرجع الفضل لله أولاً ولها ثانياً في النهوض بأولادي علمياً فهي التي كانت تعلمهم إلى أن أصبح أكبرهم طياراً والأوسط مهندساً بشركة نفط، والأصغر ابني أحمد مترجماً.

ولذلك أشعر بداخلي أنني مهما قلت أو كُتب عنها لن نوفيها حقها في المكانة.. رحمة الله عليها وأسكنها فسيح جناته. كانت سيدة فاضلة تفعل الخير دائماً.. فكم من أولاد درستْ لهم دون مقابل ومنهم بالطبع أبنائي.. كانت امرأة عظيمة شخصية كريمة اليد، ولذلك نال من عطاياها الكثير. معرفتها كانت معرفة فخر وخير ومحل ثقة الجميع.. فأنا وزوجي ليس من طبعنا الاختلاط بأحد، لكن د. فاطمة سالم كانت الوحيدة التي اختلطنا بها لأخلاقها الحميدة التي لم نجدها في أحد غيرها.



هومي بابا والمنظور ما بعد الكولونيالي:

فضاء الهجنة والترجمة الثقافية

ثائر ديب*

(١)

أن تقرأ هومي بابا يعني أن تعيش تلك اللحظات من الغرابة المقلقة، على الحدود ما بين الثقافات والأمم والهويات والعوالم؛ في الممر الفاصل الواصل؛ على الجسر؛ في منطقة «الهجنة»، و«التجاذب»، و«الانشطار»؛ في «الفترة الزمنية الفاصلة»، و«ما لا يقبل الترجمة»؛ في الخفاء، و«العماء»، و«ما لا يُدْرَك»، وذلك كيما تستكشف أنّ هذه اللحظات والأمكنة ذاتها هي زمنيات وفضاءات المعرفة، والإدراك، وقابلية الترجمة، حيث يجري تفاوض الهوية، وتنبع المقاومة، وتدخل الجِدَّةُ العالم.

أن تقرأ هومي بابا يعني أن تمضي حيث تأخذك توني موريسون، ونادين غورديمر، ومحمود درويش، وديريك والكوت، وعادل جوسّوالا والا، ونهضة هارلم...؛ ويعني أن تتواصل وتقطع، في آنٍ واحد، مع فرانز فانون، وميشيل فوكو، وجاك لاكان، وجاك ديريدا، وإدوارد سعيد، وجوليا كريستيفا، وفريدريك جيمسون، وريتشارد رورتي، وجوزيف كونراد، وإ.م فوستر...؛ وأن تتحرك مع نثره من ترينيداد، مروراً بالكونغو، ودلهي، والضفة الغربية، ولندن، ونيويورك، وتاهيتي...، في مراحل تاريخية مختلفة؛ وعبر مختلف الفروع المعرفية، الفلسفة، وتاريخ الأدب، والنظرية السياسية، والتحليل النفسي...، بعد أن تكون قد تضلّعت ما أمكن من كلّ ذلك كيما تلتقط الوشم الذي تركه كلّ هؤلاء على هومي بابا دون أن يحول الوشم بينه وبين نقد أرباب هذه الفروع، أو دفعهم في مسالك ومجاهيل ما كانوا ليحلموا بها، فاتحاً حقولاً جديدة للبحث والدراسة، شأنه في ذلك شأن نظيريه الآخرين فيما يُدْعى بـ «الثالوث المقدّس» للنظرية ما بعد الكولونيالية: إدوارد سعيد وغاياتري سبيفاك وهومي بابا، حيث ينطبق على ثلاثتهم ما قاله عن سبيفاك أحد زملائها من أنّها «تركيبة علمية قد تكون أفضل المتاح على وجه الأرض»(١).

أن تقرأ هومي بابا يعني أن تتورّط في ذلك المنظور ما بعد الكولونيالي، أو الأقلوي، أو المهاجر الذي تُعَاد منه كتابة تاريخ الحداثة. فما يراه هومي بابا هو أنّ تواريخ الكولونيالية، والاستعباد، والاستغلال، والتمييز الجنسي، والاضطهاد، والتراتب الطبقي... لا تتكلّم على شعوب أو طبقات أو مناطق بعينها مرتبطة بهذه التواريخ، بل تتكلّم على التباينات الاجتماعية المشكّلة للحداثة، تتكلّم على يوميّ الحداثة. وما يساعدنا عليه المنظور ما بعد الكولونيالي، أو الأقلوي، هو التفكير في تلك الطرائق التي يُفْصَح من خلالها عن التراتبات الاجتماعية وتفاوضاتها

* كاتب ومترجم من سوريا

ضمن الحداثة. بل إنّ بابا يُساجل، بمعنىً ما، ضدّ القول بأنَّ الخطاب ما بعد الكولونيالي هو شكل من أشكال «ما بعد الحداثة»، ذلك أنَّ اهتمامه منصبٌّ أكثر على إعادة التفكير بجينالوجيا الحداثة، ضدّ التيار. فسؤال بابا هو: ما الحداثة بالنسبة لأولئك الذين هم جزء من أداتها وحكمها، لكنهم لأسبابٍ تتعلق بالعرق، أو الجنس، أو الموقع الاقتصادي الاجتماعي تمّ إقصاؤهم عن معايير عقلانيتها أو وصفتها الخاصة بالتقدّم فراحوا يعيشون «بخلاف الحداثة» إنّما ليس خارجها؟ وسؤال بابا هو: ما أشكال الهوية والفاعلية التي تبزغ من أكدار الحداثة ومنغصاتها وضروب قلقها؟

فعلى الرغم من ذلك الاستخدام الفضفاض لمصطلح «ما بعد الكولونيالية» في وصف تشكيلة هائلة من الممارسات الثقافية والاقتصادية والسياسية على نحوٍ يهدّد بأن يفقد هذا المصطلح معناه الفعّال(٢)، فإنّ ما يبقى مشتركاً بين الدراسات ما بعد الكولونيالية هو ذلك الاهتمام لا بانقضاء الحداثة، وإنّما بإعادة تحديد موقعها. ما يبقى مشتركاً هو ما تحاوله الحواف - في زماننا ما بعد الحديث - من إعادة تحديد اللبّ، وما تتجرأ عليه الهوامش من إعادة تشكيل المركز، في مراجعةٍ لا تنظر إلى «اللاغرب» على أنه مجرّد آخر لـ «الغرب»، أو موقعاً يجري تعريف تاريخه وهويته في تكوين حداثة صاغها مسار «الغرب» وعقله، إنما دون أن تسلك [أي هذه المراجعة] سبيل الأصولية الثقافية أو القومية أو الدينية التي تصوغ صورةً لثقافتها أو أمتها أو ديانتها بوصفها مصدراً أصيلاً للهوية النقيّة التي لم يلوّثها الغرب الحديث(٣).

أن تقرأ هومي بابا يعني أن تسمع ذلك الاعتراف المدوي بأنَّ النظرية ما بعد الكولونيالية لا يمكنها تفادي بنى المعرفة الغربية، وإنْ سلّطت نقدها على عماياتها وضروب انغلاقها. كما يعني أن تدرك أنَّ موقع الثقافة اليوم لا يقع في لبابٍ نقيّ من التراث، بل على حواف التماس بين الحضارات حيث تنطلق «بينيّة» و«هجنة» و«هويات» جديدة. فشاغل بابا الأساسي هو ذلك الإهمالُ الذي نال «التجاذب» الذي يتّسم به موقع الثقافة والهوية، ذلك الإهمال الذي لا يقتصر على الممارسة الأوروبية للتحليل للثقافي بل يتعدّاها إلى الطرف الآخر الذي يُفْتَرَض به العكس. وجهود بابا مكرّسة لاستكشاف الموقع الثقافي الهجين والبينيّ، مدافعاً عن موقعٍ نظري يفلت من ثنائيات الشرق والغرب، والذات الآخر، والسيّد والعبد، والداخل والخارج، موقعٌ يتغلّب على الأسس المتعيّنة ويكشف عن فضاءٍ من الترجمة لا تكون فيه الهويات منسوبةً إلى سماتٍ ثقافية متعينة مسبقاً وغير قابلة للاختزال وقائمة خارج التاريخ. فالسيّد والعبد، أو المستعمِر والمستعمَر، لا يمكن النظر إليهما، في عرف بابا، على أنهما كيانان منفصلان يحدّد كلٌّ منهما ذاته على نحوٍ مستقلّ. والأمر، في عرف بابا، أنَّ ثمّة تواجهاً وتبادلاً متواصلين تُؤدَّى فيهما الهوية الثقافية أداءً، في زمن الحاضر، وفي فضاء «حدّي» هو موقع هجين يترك لـ «الاختلاف الثقافي» أن يبرزَ ويُنْتِجَ معارف ومعاني جديدة ويمكّن من بناء موضوع سياسي جديد يغرّب توقعاتنا السياسية المعهودة ويغيّر الأشكال المألوفة لمعرفتنا بلحظة السياسة.

وبهذا المعنى، فإنَّ كتابة بابا تهدف إلى إعادة مَوْقَعَةٍ من يحلّل الإنتاج الثقافي، فاتحاً فضاءً جديداً وزمناً جديداً للنطق النقدي، حيث يعيد «الاختلاف الثقافي» الإفصاحَ عن محصّلة المعرفة من منظور موقع الأقلية الدالّ الذي يقاوم إضفاء الطابع الكلياني دون أن يكون محليّاً أو خصوصياً، والذي يمكن منه إنتاج أشدّ أشكال الثقافة استنطاقاً ومساءلة، وإعادة تقويم كامل الحداثة وما بعد الحداثة وما فيهما من عمايات حيال بنى القوة المتوضّعة ضمن آلياتهما في الهيمنة.

هكذا تنزع كتابة بابا تلك الألفة التي تغلّف المصطلحات التي نتقاذفها اليوم، مثل «التعددية الثقافية»، و«التنوع الثقافي» و«تعدد الهويات»... فلا يعود بمقدورنا أن نستخدم تلك الكلمات بما نستخدمها فيه من رضاً وبداهة دونما تفكير. ذلك أنَّ «الهجنة»، و«التجاذب»، و«الانشطار»، و«الاختلاف الثقافي» (لا التعددية الثقافية) تشقّ الهوية وتجعلها ضَرْباً معقّداً من التقاطع والتفاوض بين فضاءات مكانية وزمنيات تاريخية ومواقع للذات متعددة، على نحوٍ يضعنا إزاء، بل في، ما هو «ليس هذا ولا ذاك، بل شيء آخر بجانبهما»، وإزاء، بل في، ما هو «أقلّ من واحد ومزدوج». وبذلك فإنَّ بابا يقول لنا ما لا نريد سماعه، في اللحظة التي لا نراها مناسبة، إنّما بطريقة يستحيل علينا أن نتجاهلها أو نهملها. ففي الوقت الذي غدت فيه الأفكار الليبرالية عن «التعدد» والمواعظ ما بعد البنيوية عن «الاختلاف» أشبه بمصطلحات نهائية في الحكم على مسائل الصراع الثقافي؛

وفي الوقت الذي تعمد فيه براغماتية جديدة وأصولية سلفية إلى تصنيم ما هو «خاص» و«محلي» وإلى شلّ حتى إمكانية التفكير بما هو عام؛ وفي الوقت الذي بلغ فيه تسليع «الآخرية» من أجل الاستهلاك معدلات غير مسبوقة وغدا فيه التداول العالمي للصور والقوالب النمطية الثقافية صناعة كبرى، راح هومي بابا يطرح أسئلته العميقة حول كفاية القوالب الخاصة بـ «التسامح» و«المدنيّة» وقدرتها على سرد تواريخ عدم التسامح واللامدنية، مما تعرّض ويتعرّض له آخرو المتروبول الغربي من مستعمَرين، وزنوج، ونساء، وعمال...، وراح يشدّ القوالب الليبرالية والأصولية والراديكالية إلى الحدّ الذي تتضح عنده نقاطها العمياء التي تشفّ عن مركزياتها الإثنية وبلاغاتها الإرادوية، وإلى الحدّ الذي تنمّ فيه على «الآخر» الذي يظهر في عماياتها كما العرض المرضي الدالّ.

(٢)

ليس عمل هومي بابا، إذاً، مجرد استكشاف لأوضاع البلدان الكولونيالية وما بعد الكولونيالية، بل جلاء لديناميات السلطة والإخضاع والمقاومة. وبذلك فهو ينطوي على فكرة العمومية المفاهمية، أو على ذلك النوع من العمل الذي ندعوه بـ «النظرية»، وذلك في اللحظة التي نسمع فيها من كلّ حدب وصوب أنّ «النظرية قد ماتت». ولعلّ من المهم، قبل أن نستكشف طبيعة ممارسة بابا للنظرية، أن نلقي نظرة على النحو الذي تنبع فيه المقاومة من ذلك العيش على الحدود، في منطقة القلق والهجنة والانشطار؛ وإلى الكيفية التي يعمل فيها دكّ المعاني المألوفة، للهوية والإثنية والذاتية والآخرية، على خلق إمكانية الانفتاح على واحة من الاستنارة النظرية واجتراح مقاومة تُدْخِلُ الجدَّة إلى العالم، بما يرفع من قلق اللحظة الراهنة وخوفها ويخلق فسحة من الأمل.

ما يراه هومي بابا هو أنّ أنظمة المعنى، والخطاب، والحكم... تعمل في، وعبر، العلاقات الاجتماعية المتجاذبة التي يخلقها فعل الانشطار الاجتماعي والخطابي، بحيث أننا كذواتٍ لتلك الأنظمة نكون واقعين في شراك هذه السيرورات الإشكالية من تعيين الهوية والتي تمثل الشروط التي يتكون فيها مخيالنا الاجتماعي، سواء كُنَّا مستعمِرين أم مستعمَرين، مضطهِدين أم مضطهَدين، من الأقلية أم من الأكثرية. بيد أنّ هذا الانشطار ليس عند بابا مجرد شرك أو مأزق، فهو لا يقع على الطرفين في النقطة ذاتها، وسيرورته المتفارقة لدى كلٍّ منهما تتيح للمستعمَر أو المضطهَد إمكانية بناء استراتيجية أو فاعلية تفكّك صوت السلطة عند نقطة الانشطار. وبذا تُخْلَق إمكانية الاستنارة والتدبّر والمقاومة، بل وإمكانية الهدم، من العيش عند التقاطع والتجاذب، وربما من الجهد الذي يجب أن يبذله المستعمَر والمضطهَد كيما يعيش هناك ويُعْنَى بشيئين متناقضين في الوقت ذاته دون التعالي على هذا التناقض أو كبته. ذلك أنّ إقامة المستعمَر، أو المضطهَد، أو الأقلوي في التناقض، تتيح له أن يستخدم هذه السيرورة في بناء فاعلية اجتماعية تتم من خلال التدخّل في لغة السلطة وكشف انشطارها وإعادة إنتاج تلك اللغة في حالة متبدّلة قليلاً، على نحوٍ يطيح بحسابات المتمكّنين ويتيح لغير المتمكّنين أن يعرفوا الاستراتيجيات التي يُضْطَهَدون من خلالها وأن يستخدموا تلك المعرفة في بناء مقاومة. ففي عُرْفِ بابا أنّ الاختلافات الطفيفة والانزياحات البسيطة غالباً ما تكون العناصر الأشدّ أهمية في سيرورة الهدم والتغيير(٤).

ليس عمل هومي بابا، إذاً، مجرد استكشاف لأوضاع البلدان الكولونيالية وما بعد الكولونيالية، بل جلاء لديناميات السلطة والإخضاع والمقاومة. وبذلك فهو ينطوي على فكرة العمومية المفاهمية، أو على ذلك النوع من العمل الذي ندعوه بـ «النظرية»، وذلك في اللحظة التي نسمع فيها من كلّ حدب وصوب أنّ «النظرية قد ماتت»

وبغية إيضاح كلّ هذا، فإننا نلجأ إلى مثالين يوردهما بابا في موقع الثقافة. أولهما هو الذي يقوم عليه الفصل السادس المُعَنْوَن «دواليل أُخِذَت على أنّها أعاجيب: أسئلة التجاذب والسلطة تحت شجرةٍ خارج دلهي، مايو (أيار) ١٨١٧». ففي أوائل القرن التاسع عشر، حاول بعض الهنود الذين اعتنقوا المسيحية وراحوا يمارسون تعليمها والهداية إليها، حاولوا حثّ الفلاحين الهندوس في شمال الهند على التحول إلى المسيحية. وكان ذلك يثير حوارات بين الطرفين قد يسهل تفسيرها على أنها نوع من التبادل بين مسيحية استعمارية قوية ومتحمسة لتحويل الهندوس إليها وبين تقليد ديني محلي أو أصلي يقاوم هذا التحويل. غير أنّ اللافت في سيرورة هذا التناقض الحواري أو هذا الحوار التناقضي هو أنّ الطريقة التي خاض بها الفلاحون الهندوس هذه العلاقة الكولونيالية تمثلت بمواصلة إنتاج خطاباتٍ إضافية [بالمعنى الديريدي لكلمة

الإضافة] هي مواقع للتفاوض والمقاومة. كانوا يقولون، مثلاً، «يسعدنا أن نتحول إلى المسيحية إذا ما أقنعتمونا بأنّ كلمات الإله المسيحي لا تصدر من أفواه أشخاص يأكلون اللحم. كلماتُ إلهكم جميلة، لكن كهنتكم ليسوا نباتيين، ونحن لا نصدّق أنَّ أحداً يأكل اللحم يمكن أن ينقل كلمة الله». وبالطبع، فإن منطق التقابل والتضاد بين المسيحية والهندوسية، أو حوار السيّد والعبد، لا ينطوي على ما يقتضي بناء هذا الموقع المتفارق والمتناقض، أو هذا الدالول (Sign) القائم على التفاوض والذي يمكن أن نسمّيه «الإنجيل النباتي»، هذا الإنجيل الذي يبدو بمثابة مطالبة بقراءة جديدة لذلك النص المقدّس الذي يقول: «كلّ ما يدخل الإنسان من خارج لا يقدر أن ينجّسه. لأنه لا يدخل إلى قلبه بل إلى الجوف ثم يخرج إلى الخلاء وذلك يطهّر كلّ الأطعمة... إنّ الذي يخرج من الإنسان ذلك ينجّس الإنسان. لأنّه من الداخل من قلوب الناس تخرج الأفكار الشريرة، زنى، فسق، قتل، سرقة، طمع، خبث، مكر، عهارة، عين شريرة، تجديف، كبرياء، جهل. جميع هذه الشرور تخرج من الداخل وتنجّس الإنسان»(٥). فهذا النص الآمن والقارّ عقيدياً، يبدو كأنّه يأخذ معنى جديداً، وتُعاد ترجمته، في نطقه الكولونيالي ليكشف عن موقع آخر لمفاوضة السلطة ومقاومتها، سواء رمزياً أم اجتماعياً.

أمّا المثال الثاني، فهو ذلك الفضاء الجديد والإضافي الذي فتحته في إنجلترا تلك الجماعات النسوية مثل حركة النساء المناهضات للأصولية والأخوات السوداوات الجنوبيات إبّان قضية سلمان رشدي. فلقد ساد الموقفَ آنذاك نوعٌ من الاستقطاب بين الكتّاب الليبراليين من جهة والأصوليين الإسلاميين من جهة أخرى. وكان ثمّة تصوران مختلفان تماماً فيما يتعلّق بمسائل النصّ والنصّية: هل نحاول قراءة القرآن الكريم عبر استراتيجيات الرواية ما بعد الحداثية وسردها وقيمها الأخلاقية أم نحاول أن نقرأ الرواية ما بعد الحداثية تبعاً لمعطيات التأويل والتوجّه النصّي القرآني. وبذا كان الأمرُ أمرَ ضَرْبٍ من الاختلاف لا سبيل إلى حلّه أو تجاوزه. وبالمقابل، فإنّ ردّ تلك الجماعات النسوية كان خارج هذا الاستقطاب بكل ما للكلمة من معنى. فقد احتللن فضاءً آخر، وطرحن منه سلسلةً كاملة من القضايا المتعلقة بتربية النساء وتعليمهن، وسياسات المنزل والأسرة، وسياسات البغاء، كما ربطن بين سياسات الدين في إيرلندا الشمالية والطريقة التي تمّ بها تحويل الاختلاف الديني في قضية رشدي إلى عامل واسم للاختلاف الإثني والثقافي. ومع أنّه لا رابط مباشر لهذه القضايا بقضية رشدي، فإنّها كانت بمثابة الإضافة الديريدية إليها. وبدلاً من أخذ قضية رشدي أخذاً مباشراً وجعلها مشروعهن الخاص والتنطّح لحلها، قامت هذه الجماعات النسوية بفتح هذا الموقع السياسي المنتج إلى جانب قضية رشدي، وبذا أعدن تصريف هذا الحدث وترجمته باتجاه السياسات المتعلقة بالجماعات والمؤسسات العامة، وباتجاه ما تمارسه الدولة من إضفاء الطابع العنصري على الاختلاف الديني.

والحال، أنّ مثل هذا الفهم يُعْتَبَر لدى كثيرين واحداً من أهم الأسباب التي تجعل بابا أشدّ النقّاد ما بعد الكولونياليين إفصاحاً عن كيفية تطور المقاومة ضمن الفرجات أو السطوح البينيّة التي يكون فيها على القوة والسلطة أن تمحو إمكانية المقاومة. فإذا ما كان الآخرون يحاولون تنظير المقاومة عموماً واستكشافها، فإنّ إنجاز بابا يتمثّل في تنظيرها تحت شروط مُصَمَّمة لبرمجة حتى المقاومة. بل إن بابا يبدو قريباً جداً من الإيحاء بأنّ الهجنة هي مصدر المقاومة والهدم الأبرز. وأنّ وجود البرمجة الدائم يحتّم أن يكون هناك هجنة دائمة. وهذه الهجنة هي التي توفر على الدوام وجود إضافة وزيادة تَسِمُ الفعلّي والأدائي قياساً بالمُبَرْمَج، منطقة من عدم التعيين والانتشار تنشأ عن ديالكتيك المُبَرْمَج والزياديّ. وبذا تكون المقاومة محتومة لا سبيل إلى تفاديها لأنّ الهجنة عادة الأشياء وديدنها. وبتعبير أدقّ، فإنّ بابا يرى أنّ ما هو مُبَرْمَج يقوّض ذاته إذْ يولّد هجنة عبر سعيه المحموم وراء النقاء.

وبذا نكون أمام هجنة تبدي كامل التعقيد وتقاوم أيّ اختزال، وأمام سيرورة مزدوجة من المقاومة تشتمل على مقاومة الآخر بوصفها تنكّراً، ومقاومة الذات لرغبتها الخاصة الرامية إلى الاستقطاب والنقاء، هذه المقاومة التي يخلقها أثر الآخر الذي لا تستطيع الذات محوه من ذاتها. وبذا لا نكون أمام علاقة بين «ذات» و«لا ذات» مفصولين واحدهما عن الآخر فصلاً سحرياً كما يطمح جدول أعمال المضطهِدين، بل أمام علاقة الذات ـ و ـ الآخر التي تنتمي إلى ما يلاقيه جدول الأعمال هذا من عناد وعَنَتٍ لدى أدائه وتطبيقه(٦).

ولعلّ كلّ ذلك أن يعيد إلى الأذهان ذلك الجدال حول نقلةٍ قام

بها إدوارد سعيد من مرحلة كتابه الاستشراق إلى مرحلة كتابه الإمبريالية والثقافة، وما كان قد تعرّض له من نقد، ماركسي خاصةً، يتهّمه بانحراف فوكويّ عن جوهر صراع القوى والانحياز إلى مفهوم للقوة المتوالدة بمعزل عن موضعها الذي تتحرك بداخله، مما يجعل الفعاليات السياسية الصغيرة، كما يعرض لها فوكو، بديلاً يتجاهل الصراعات الكبرى التي تنبني على التبعية والاستغلال بين الاقتصاديات والثقافات والأمم والأعراق والأجناس(٧).

(٣)

فإذا ما عدنا إلى ممارسة بابا لـ «النظرية» والعمومية المفاهيمية، نجد أنّ ذلك مصطبغ برؤاه الآنفة أشدّ الاصطباغ. فما يتميّز به عمل هومي بابا النظري هو أمران اثنان يرى أنهما لا بدّ أن يتوفّرا للنظرية(٨)، أولهما هو عدم اكتفائها بإلقاء الضوء على البنية العميقة لحدثٍ، أو موضوعٍ، أو نصٍّ ما؛ وثانيهما هو قابليتها للترجمة.

فما ينبغي للنظرية أن تقوم به لا يقتصر على زركشة الإطار الخطابي الذي يتوضّع ضمنه موضوع البحث والتحليل، ولا على استكناه العمق ضمن هذا الإطار. ما ينبغي للنظرية أن تنهض به، أولاً وقبل كل شيء، هو أن تنشأ في مواجهة مشكلةٍ ما فتكون استجابةً لهذه المشكلة وتصدّياً لها بروحٍ من التمرد والعصيان والخروج على الضوابط، وبطريقة متعدية للفروع المعرفية، وعلى نحوٍ يضع الذات في مكان آخر، أو زمنٍ آخر، يتمّ منه النظر وإعادة النظر. وبذا يفترق بابا عن أولئك المنظّرين الذين يجلسون ويفكرون بالمبادئ الأولى في حالةٍ من الرصانة ورباطة الجأش، ليقوموا من ثمَّ ببناء قوالبهم الفكرية. فالأمر عند بابا يبدأ أولاً بتلك الصدمة التي تعتري المرء إزاء المشكلة على الرغم من كلّ ما يمكن أن يوجد من توصيفات لها موروثة وقارّة. ليأتي بعدئذٍ ذلك الشعور بضرورة طرح بناءٍ آخر قادر على استكشاف ما يدعوه باللحظات «البازغة» أو «الطارئة» في التعيين الاجتماعي للهوية أو النطق الثقافي. فتلك اللحظات هي الحدّ الذي يمكّن من استكشاف كيف يلتمس حدثٌ، أو موضوع، أو أيديولوجيا أن يُشَرْعِنَ ذاته ويقرّها ويغدو خطاباً تمثيلياً وعاماً ممتلكاً للقوة.

وبالطبع، فإنّ امتلاك الخطاب للقوة لا يتمّ من خلال قوة الحجّة أو القدرة على الإقناع وحدها، بل يتطلب نوعاً آخر من السيرورة الخطرة غير المتعينة مسبقاً التي تعمل على «إسقاط» الخطاب على حقول متجاورة ومتناحرة، بحيث يكون عمل «الإسقاط» هذا بمثابة تدخّلٍ ومحاولةٍ لبدء وتأسيس شيءٍ ما «خارج النطاق». وهذا ما يقتضي من الخطاب اختراق حدوده الخطابية وأطره المفاهيمية القارّة وإزاحتها في نوعٍ من مفاوضة حالة العمومية. وبذا يبدو اختراق الحدود القارّة ناجماً عن نوعين من الخرق في آنٍ واحد. أولهما يتمثّل في أنّ الخطاب لا يكتسب سطوته وعموميته إلا عبر عدد من المناوشات المحلية أو الخصوصية التي تقع على حدوده الخطابية وتهدد انغلاقه ونهائيته. وثانيهما يتمثّل في أنّ المقاومة التي تبديها الحالة المحلية أو الخصوصية تولد نوعاً آخر من الخرق أثناء إفصاحها عن خطاب عام أو تمفصلها فيه. وبذا يبدو الخطاب والنظرية نتاجاً للتدخّل في التوتر والصراع بين الخصوصي والعام، والتجريبي والمفاهيمي، والوضع الخاص والمؤسسة، في استراتيجيةٍ من إعادة التمفصل وإعادة الإفصاح تمكّن من مفاوضة ضروب الاستقطاب دون استسلام لمزاعمها أو وقوع في شراك تمثيلاتها وتقسيماتها الثنائية. وباختصار، فإنّ النظرية تعمل في تلك اللحظة التي يكون فيها ثمة خرق لحدود الخطاب وحدود الحدث، كما تتدخل في حركة الانزياح التي تعمل على رسم الحدود ومفاوضتها في آنٍ معاً، بحيث يكون المرء داخل حقلٍ خطابيٍ ما وخارجه في الوقت ذاته، وبحيث لا تكون للنظرية الأولوية على التجربة ولا للتجربة الأولوية على النظرية.

إنّ امتلاك الخطاب للقوة لا يتمّ من خلال قوة الحجّة أو القدرة على الإقناع وحدها، بل يتطلب نوعاً آخر من السيرورة الخطرة غير المتعينة مسبقاً التي تعمل على «إسقاط» الخطاب على حقول متجاورة ومتناحرة

أما قابلية النظرية للترجمة فتقف بديلاً لذلك الضرب من العمومية المطلقة التي يمكن أن تدّعيها النظرية، وبديلاً لاكتفائها بتكرار إطارها المفاهيمي ومضاعفته ونسخه نَسْخاً ميكانيكياً في وضعيات ومواضع أخرى. وهي [أي قابلية النظرية للترجمة] تفرض على المنظّر أن يعرف لغتين على الأقلّ، أو بعبارة أدقّ، أن يعرف لغات مزدوجة، وأن يكون معنى كلّ من العمومية والخصوصية مزدوجاً لديه. والحقّ، أنّ بابا يشير إلى إمكانية وجود طرائق للتفكير بالعام جديدة وأصيلة. فبدلاً من الأفكار السائدة عن

العمومية أو الكونية التي تقوم على التفكير الثنائي: النظرية/ الخصوصية، العمومية/ التحديد، الكونية/ التاريخية، المشروطية/ السياق، يحاول بابا أن يتخلّص من هذا النموذج وأن يدلل على إمكانية التفكير بالعام بوصفه شكلاً من الشرطية العارضة أو الطارئة، أو بوصفه ضرباً من الإفصاح والتمفصل الذي يقع في الـ «ما بين» في الوقت الذي يمارس فيه عمل الجمع والضمّ. كل ذلك شرط أن نفهم «البينيّة» لا على أنّها مجرد الوقوع في مكانٍ فاصل ما، بل على أنها تدخّل ومقاطعة، واندساس، واقتحام، مما يخلق إمكانيةً ومشكلةً في آنٍ معاً. وبذا نكون إزاء إمكانية التفكير بالعمومية لا على الطريقة الثنائية والمحاكاتية، بل عبر ما يدعوه بابا بـ«التكرار». و«تكرار» بابا هو تكرار منزاح أو انزياح متكرر يفترق أشدّ الافتراق عمّا يعنيه النّسخ أو مضاعفة المماثل. فهو يقيم الفارق بين الاكتفاء بمجرد نقل العمومية وبين ترجمتها، موطّداً بذلك شروطاً جديدة للعمومية وفهماً آخر لها. ويمكن القول: إن هذا الضرب من التكرار يدخل تلك اللحظة من الغرابة المقلقة حيث يمكن لشيءٍ ما أن يبدو مماثلاً أو قائماً على التماثل، لكنه ما إنْ يدخل لحظة نطقه، وتحيينه، وتخصيصه حتى يتكشّف عن اختلاف المماثل.

هكذا يواصل بابا ممارسة النظرية، وإمكانية الترجمة عبر الثقافات، وطرائق جديدة في التفكير في العلاقة الديالكتيكية بين الخاص والعام. والحال، أنّ كلّ تملّك فعلي لعمل بابا لا بدّ أن يكتشف حضوراً طاغياً لفكرتي«الهجنة» و«التجاذب»، كما لو أنّ هاتين الفكرتين عنوان أساسي لما يمكن أن ندعوه «نظريته» أو تصوره الخاص عن العمومية بالمعنى الذي أشرنا إليه. فالهجنة، عند بابا، حركة ترجمة تبقي أسئلة الهوية والانتماء مفتوحة دوماً على التفاوض، وعلى أن تُطْرَح من جديد، ومن مكان آخر، أو زمن آخر، وتغدو سيرورات تكرارية استقصائية لا تعيّناتٍ أوامرية، ثابتة ومسبقة. إنّه فن العيش في الفرجات الخلالية والسطوح البينيّة، بحيث لا يكون للانفتاح ذلك المعنى السطحي الذي يشير إلى عدم وجود انغلاق وإلى ذوبان الهوية والانتماء، بل يكون له ذلك المعنى الذي ينطوي على المراجعة وإعادة النظر والبناء من جديد، في الحاضر الذي يمثّل عَيْشُهُ فنّاً قائماً بذاته، فنٌّ يقيم الفارق بين التكرار واختلاف المماثل من جهة والتجانس والمجتمع المتجانس من جهة أخرى، ويكشف أنّ هذين المفهومين الأخيرين جزءٌ من عتاد تلك الثقافات التي تضطهد الآخرين. ألم نَقُل إنّ بابا يُسْمِعُنا مالا نريد سماعه؟

(٤)

يمكن إلقاء المزيد من الضوء على فكر هومي بابا بالإشارة إلى علاقته المتجاذبة هو ذاته مع كثير من المفكرين والتيارات السياسية التي نركّز هنا على الأبرز بينها. وبدايةً، فإنّ تنظير ما بعد الكولونيالية عموماً متأثراً أعمق التأثّر بأعمال المنظّرين الفرنسيين، خاصةً ميشيل فوكو وجاك لاكان وجاك ديريدا. وقد أدّى هذا اللقاء بين دراسات ما بعد الكولونيالية ونخبوية النظريات الفرنسية إلى مناظرات مشحونة بين مؤيدي ومناهضي هذا التوجّه في تحليل عالم ما بعد الكولونيالية. ويكاد أثر الثلاثي السابق أن يكون واضحاً في كلّ صفحة يكتبها بابا، حيث يُدْخِل إسهاماتهم في مشروعه الخاص، بل ويدافع عنها أشد الدفاع في بعض الأحيان، دون أن يحول ذلك بينه وبين تسليط أشدّ النقد عليهم ومساءلتهم في كثير من النقاط.

فأثر فوكو واضح لدى بابا من حيث ذلك الدفع الذي تدفعه أعماله [أي فوكو] باتجاه إعادة التفكير في طبيعة القوة والسلطة خارج النموذج الثنائي الاستقطابي، وباتجاه البحث عن مكانٍ للنطق وبناء المعنى هو مكان يقع بين حاجة المعنى إلى سنّة نظامية وحاجة فعل المعنى أو أدائيته إلى إزاحة تلك السنّة وتجديدها على نحوٍ متكرر. غير أنّ بابا ينتقد فوكو على عجزه عن النظر خارج الأطر المفاهيمية الخاصة بالحداثة الغربية. فهو في الوقت الذي لم يكفَ فيه عن تبيان ما تتّسم به الحداثة الغربية من حدّية وإقصائية وضبط، لم يُعْنَ بما فيه الكفاية بالتفارق بين الحداثة الغربية وما يدعوه بابا فضاءها الآخر، أو نظيرها أو صنوها المخيف، الفضاء الكولونيالي. وذلك ناجم برأيه عن أن فوكو كان بحاجةٍ إلى استعارات مكانية تقوم على التجانس ولا تتيح مجالاً للزمنيات المتباينة والمتفارقة الخاصة بضروب الإفصاح الثقافي الأخرى.

وما يستوقف بابا عند لاكان هو قدرة الأخير على تناول الرغبة وتعيين الهوية والذاتية ضمن السجّل الألسني والسيميائي. ولذا نجد أنّ أكثر مفاهيم بابا وتحليلاته لا يمكن أن تنفصل في بنيانها وآليات اشتغالها عن التحليل النفسي السيميائي اللاكاني. ومن الواضح أنّ قراءة لاكان قد

دفعت بابا إلى استكشاف لقاء الاستعارة والكناية في موعدهما المداري الكولونيالي، ذلك اللقاء الذي يكون مشحوناً لا بالمعاني الذاتية وحسب، وإنما بالمعاني بين الذاتية والاجتماعية اللاواعية التي يمكن استخدامها في قراءة الدور الذي يلعبه الرمز في النصّ الاجتماعي، والكيفية التي يوظّف بها مسارُ الرغبة قيمةً اجتماعية في موضوعات محددة. وذلك فضلاً عن كثير من المفاهيم والآليات اللاكانية الأخرى التي غدت مصطلحات وآليات بابا في استكناه قضايا الترجمة الثقافية، على نحوٍ يظهر فيه واضحاً كيف يحرف بابا لاكان ويميل به عن سبيله المعهود ويلحن بكلماته ومفاهيمه مستخدماً إياها في غير ما وُضِعَتْ له.

أمّا ديريدا فأثره واضح على بابا من حيث قدرته [أي ديريدا] على إيضاح الممارسات النصّية، والكتابية، والمؤسساتية التي يمارسها الانزياح والإرجاء، وكذلك من حيث الوظائف المتفارقة والمتناقضة التي يدفع ديريدا مصطلحاته لأن تقوم بها، مثل «الإضافة»، و«الاختلاف»، و«التشتيت»، و«التكرار» وسواها. غير أنّ السؤال الذي لم يجب عنه ديريدا، كما توحي كتابة بابا، هو التالي: إذا ما قبلنا سيرورة الإرجاء والاختلاف مكانياً وزمانياً على السواء، ثم قبلنا أن ثمّة انغلاقات طارئة وعارضة في نقاط معينة، فكيف نعيد التفكير بتلك العرضيّة أو الطارئية لا بوصفها نوعاً من السببية الغائية، بل بوصفها سببية تكرارية تقع أبعد من نقد التعيين والحتمية البنيوية أو الوظيفية؟ وبعبارة أخرى، فإن بابا يبدو معنياً بأن يكسو باللحم قول ديريدا: «بالنسبة للبعض منا، فإن مبدأ عدم التعيين هو ما يجعل حرية الإنسان الواعية أمراً قابلاً للفهم».

وثمّة علاقة متجاذبة أيضاً بين بابا وتلك البنى الديالكتيكية أو الأزواج المفاهيمية التي ينطوي عليها الديالكتيك الهيغلي، كالذات والموضوع، والذات والآخر، والسيد والعبد، حيث يبدو الأمر لدى بابا كما لو أن هذه الأزواج لا يمكن العيش معها ولا من دونها. وهذا ما يدفعه إلى التطلّع إلى ديالكتيك دون تعالٍ، ديالكتيك يجد له سوابق ضمن التقليد الديالكتيكي ذاته، لدى وولتر بنجامين مثلاً. وهكذا، فإنّ الكتابة ضد هيغل تقتضي عند بابا «العمل

يواصل بابا ممارسة النظرية، وإمكانية الترجمة عبر الثقافات، وطرائق جديدة في التفكير في العلاقة الديالكتيكية بين الخاص والعام

عبر هيغل ومن خلاله(٩) باتجاه مفاهيم ديالكتيكية مشحونة بمعنى الإضافة الديريدية. فلكي تتخطى هيغل وتتجاوزه لا يكفي منازعة فكرة التعالي. والعبرة تكمن في تعلّم فهم «التناقض» أو «الديالكتيك» بوصفه حالة من الكينونة «ليست هذا ولا ذاك، بل شيء آخر بجانبهما». وهذا هو الموقع الذي كان لنفوذ وولتر بنجامين وتأثيره دوراً تكوينياً بالنسبة لبابا، كما يقول. فتأملات بنجامين في زمنيات «الحدث» التاريخي المتفارقة لا غنى عنها بالنسبة لتفكير بابا في مشاكل الحداثة الثقافية، خاصةً التقاطه ما يصفه بنجامين بأنه «شرط الترجمة»، حيث يرى إلى الترجمة على أنّها تحويل متواصل وليست أفكاراً مجردّة عن الهوية والتشابه. وهذا، من بين أشياء أخرى، ما دفع بابا إلى التأمل في الحركات الزمنية المتباينة ضمن سيرورة التفكير الديالكتيكي وفي الحالة الإضافية أو البينيّة التي تتكشّف إلى جانب النزوع المتعالي للتناقض الديالكتيكي، وهو ما دعاه بابا بـ«الفضاء الثالث» أو «الفترة الزمنية الفاصلة»، مما يوضحه المثالان اللذان سبق ورودهما.

ومن علاقات بابا التي لا يمكن إغفالها علاقته بتيار دراسات التابع(١٠)، الذي ارتبط بمجلة تحمل الاسم ذاته، Subaltern Studies، صدرت في عام ١٩٨٢ تحت رئاسة تحرير مؤرّخ هندي ماركسي بارز هو راناجيت جحا، ويتلخّص مشروعها الأصلي بإعادة كتابة تاريخ الهند في الفترة الكولونيالية لا من خلال وجهة النظر الاستعمارية أو من المنظور القومي للبرجوازية المحلية وإنّما من خلال الدور التاريخي الذي لعبته الجماعات التابعة. فبدلاً من التركيز على النخب السياسية، أظهرت دراسات التابع الدور النشيط الذي لعبه العمال والفلاحون والنساء وسواهم من الجماعات التابعة في صنع التاريخ الهندي. وبدلاً من التركيز على اللحظات الانتقالية، ركّزت على لحظات الصراع، مما شكّل إنجازاً احدث أزمة في التاريخ المهيمن الكولونيالي والبرجوازي المحلي أو القومي، كما ترى غاياتري سبيفاك(١١). إلا أنّه في أواخر الثمانينيات من القرن العشرين وفي تسعينياته، بدأ اهتمام عدد من الباحثين البارزين في هذا التيار بمسائل أوسع هي كيف يمكن

كتابة تاريخ الهند، أو مناطق أخرى غير غربية، بأشكال تخالف وتنتقد رؤية العالم التي تتّخذ من أوروبا مركزاً ومحوراً لها. وقد تأثّر هؤلاء بما بعد البنيويين الفرنسيين، كما تأثّروا بإدوارد سعيد، وأعادوا تحديد حقل جديد للنظرية ما بعد الكولونيالية. ومن أبرز هؤلاء بارتا تشاترجي، وغاياتري سبيفاك، وهومي بابا، وجيان براكاش، وديبيش تشاكرابارتي. وربما كان من الممكن اختصار النقد الذي وجّهه هؤلاء للمدرسة الأصلية في انتقادهم محاولتها كشف وعي التابع بمعزل عن التكوين الكولونيالي والقطاعات الأخرى من المجتمع، كما لو أن ثمّة وعياً «نقيا» أو «جوهريا» يمكن إلقاء الضوء عليه بعيداً عن الخطاب الكولونيالي والتركيبة الكولونيالية ككل.

ولقد ترك كلٌّ من فرانز فانون وإدوارد سعيد أعمق الأثر لدى بابا. فعناية فانون بالعلاقة بين السياسة والنفس وقضايا التمثيل تتصادى في فكر بابا، شأنها في كثير من الجدالات الراهنة حول مسألة الهوية. وكذا رؤية فانون إلى الثقافة على أنها حقل أدائي، وتركيزه على الجسد الذي يقع في مركز تفكيره الخاص بالفاعلية السياسية والممارسة الثقافية. غير أن ذلك لن يمنع بابا من كشف بعض الحدود في تفكير فانون أو من دفعه باتجاهات جديدة. وهذا ما يصح أيضاً على علاقة بابا بإدوارد سعيد، مع أن عمل هذا الأخير كان حاسماً بالنسبة لبابا إذ أشار إلى ميدان كامل عابر للفروع المعرفية وأحدث لديه ومضةً معرفية التقط فيها لأول مرّة مشروعه الخاص(١٢). وكذا الأمر أيضاً بالنسبة لكثير من الكتّاب والفنانين، مثل ديريك والكوت، وتوني موريسون، ورشدي، والنّحات أنيش كابور، والمعمارية رينيه غرين وسواهم، ممن ساعدوه مساعدة هائلة، كما يقول، على التفكير في مسألة اكتناف الزمان للمكان وبالعكس، فضلاً عن عدد من المشاكل المفاهيمية الأخرى التي سبقه إليها هؤلاء الفنانون والكتّاب(١٣).

أما الإحداثيات السياسية لتفكير بابا، فيبدو أنّها تتحرك بين التقليد الليبرالي والتقليد الراديكالي، بين جون ستيوارت مِلْ وكارل ماركس، بين ريتشارد رورتي وستيوارت هال. ولا بدّ أن يستوقف قارئ بابا ذلك الإحساس العارم بأننا نعيش الآن في لحظة تاريخية تنمُّ على تفاوض متواصل بين أفكار وإيديولوجيا ليبرالية معينة ونقد راديكالي لهذه الأفكار وهذه الإيديولوجيا يبزغ مما يمكن تسميته بالفكر «المادي»، دون أن يكون هذا الأخير محقّاً دائماً في نقده. وبعبارة أخرى، فإننا إزاء إحساس طاغ بحالة من الترجمة بين هذين التقليدين، على نحوٍ يكون فيه انتقادُ تصورٍ ليبرالي معين ـ كفكرة الحقوق مثلاً، خاصةً حين يتعلّق الأمر بالعرق والجنس وقضايا المهاجرين واللاجئين ـ مضطراً، كيما يكون فعّالاً، إلى تفعيل فكرة الحقوق لا إلى تجاهلها أو إهمال ما تنطوي عليه من إمكانات فعلية. وبذا يقف بابا ضدّ تلك العجرفة الساذجة التي ترى أن تفكيكاً فلسفياً لممارسةٍ ما يحول دون إدراك ما تنطوي عليه هذه الممارسة من قدرات أدائية تتفتّح وتتكشّف في لحظات نطقها. وعلى هذا الأساس، فإنّ كتابة بابا تنطوي على دعوة لقراءة أخرى لتاريخ الليبرالية المعقد والغني تختلف عن تلك القراءة الضعيفة القائمة على المماحكة مما سبق للتيارات الراديكالية أن قرأت به هذا التاريخ.

وتبقى ميزة مهمة في تفكير بابا لا بد من الإشارة إليها، هي ما يبديه في كتابته من تعدٍّ للفروع المعرفية وعبورٍ لها يختلف عن ذلك النوع من التعدي القائم على نظرة إنسانوية تفترض أنّ الفروع المعرفية المختلفة تنطوي على حقائق أساسية تسمح لنا بأن نضع فرعين أو أكثر بجانب واحدهما الآخر لتغدو لدينا قاعدة أوسع لهذه الحقائق، قاعدة تتيح لنا إلقاء الضوء على أطروحاتنا بإحالاتٍ على الأدب، ثم ربطها بمنظورات سوسيولوجية وسيكولوجية وتاريخية، إلخ. رؤية بابا إلى تعدّي الفروع المعرفية تختلف كثيراً عن هذه الرؤية، حيث يتمّ فيها توسّل فرع لفرع آخر على حافّة الأول وحدّه، في محاولةٍ لا لتعزيز حقيقة أساسية ما بالاتكاء على الفرع الآخر والاستعارة منه بل كردة فعل حيال واقعة أننا نعيش على الحد الفعلي لفروعنا الخاصة، حيث تكون بعض الأفكار الأساسية في هذه الأخيرة مهتزّة اهتزازاً عميقاً. هكذا تغدو لحظة تعدّي المرء لفرعه الخاص حركة بقاء وتشكيلاً للمعارف يتطلّبان بحث فرعنا وتقنيته لكنهما يتطلّبان أيضاً أن نهجر التسيّد والمراقبة اللتين يمكن أن يمارسهما. فلقد غدت أسئلة عدم التعيين، والعرضيّة، والتناص، والتجاذب أسئلة أساسية في العلوم الإنسانية المتعددة. ولأن هذا النوع من تعدّي الفروع المعرفية مفعم بالرغبة في الفهم الأكمل ومفعم بالتعطش إلى

الترجمة بين الفروع، فإنّه يتوضّع على حدود فرعنا، ممّا يقتضي الإفصاح عن تعريف جديد وتعاوني للعلوم الإنسانية.

(٥)

أثار عمل هومي بابا، وخاصةً كتابه موقع الثقافة، كثيراً من الاهتمام المتباين والخلافي. فقد وُصِفَ، لجهة المديح والتقويم الإيجابي، بأنّه عمل يمضي بالنقد الثقافي إلى مناطق جديدة ومهمة بصورة حاسمة، تاركاً أثره البالغ على الطريقة التي نُدْرِك من خلالها الممارسات الثقافية، وبأنّه واحد من المتون الأساسية في النظرية ما بعد الكولونيالية المعاصرة، واضعاً هومي بابا كواحد من أبرز المنظّرين ما بعد الكولونياليين(١٤). واعتبر تيموثي ميتشل موقع الثقافة أهمّ، وإنْ يكن أيضاً أصعب الأعمال المعاصرة المعبّرة عن النظرية ما بعد الكولونيالية(١٥). ورأى جيمس صيداوي أنّ كتاب بابا مكثّف لا تسهل قراءته على نحوٍ سريع، وأنه مجرَّد تجريداً شديداً يدعو إلى الإحباط في بعض الأحيان، إلا أنّه يحلّل بجرأة معضلات الهويات والحركات ما بعد الكولونيالية، كمعضلة تناقضاتها وتخفيها في قوالب وصور تثير الالتباس وطبيعتها الهجينة، على نحوٍ يدفعنا من غير شكّ أبعد من التبسيطات الأولية التي كانت تميّز جيلاً سابقاً من دراسة الحالات الكولونيالية والحركات المناهضة للكولونيالية(١٦).

ولقد وُصِفَ عمل بابا، لجهة الذمّ والتقويم السلبي، بشتى الأوصاف التي تتراوح من الابتذال إلى أقصى حدود الجدية. وُصِفَ بأنّه عمل خلافيّ، وأنّه بالغ الصعوبة، وأنّه سياسي جداً، وأنّه ليس سياسياً بما فيه الكفاية، بل وأنّه خطر على التفكير العلمي(١٧). ولقد بلغ الأمر في بعض الأحيان حدّ الرفض المطلق والتشنيع، كما هو الحال لدى راسل جاكوبي الذي يقول:

يبقى تايلور والفلاسفة الليبراليون مفكرين أكثر وضوحاً وشرفاً من التالين عليهم باتجاه اليسار. في بحر التعددية الثقافية، يبحر اليساريون عن طريق الهمهمة والتمتمة عن السلطة والاختلاف والتهميش. إنهم يسوّدون مقالات وكتباً لا نهاية لها بالحديث عن التعددية الثقافية الراديكالية والمتحولة. أما ما الذي يتحول فلم يتحدد أبداً، وتكرارهم الدائم لمصطلحات مثل «السيطرة المضادة» و«التمزق» و«النضال»، يثير الشكوك، لا بد أن تتكرر هذه المصطلحات في كل جملة، حتى لا ينهار الصرح كله. هومي .ك. راهابها]كذا[، الاستاذ بجامعة شيكاغو، ممارس جيد لهذا الأسلوب(١٨).

والحال، أنّ من الممكن إيراد قائمة طويلة جداً بصنوف المديح والذّم، غير أنّ الأهم من كلّ ذلك هو إدراك أنّ من غير الطبيعي أن يُقْرَأ عمل بابا، المعقدّ والإشكالي والمستند إلى مصادر واسعة، بغير الروح النقدية التي تثير الأسئلة، وتطرح المشكلات، وتربط نقدها هذه الفكرة أو تلك بنقد الأسس التي تقوم عليها ولا تُفْهَم إلاّ بارتباطها بها.

أثار عمل هومي بابا، وخاصةً كتابه موقع الثقافة، كثيراً من الاهتمام المتباين والخلافي. فقد وُصِفَ، لجهة المديح والتقويم الإيجابي، بأنّه عمل يمضي بالنقد الثقافي إلى مناطق جديدة ومهمة بصورة حاسمة

يُلاَحَظ، من هذا المنظور، أنّ في عمل بابا تصديراً للخطاب واللغة على حساب كلّ ما هو مادي، وإعلاءً من شأن النصّ والتحليل النفسي السيميائي بحيث يتبدىَ كل أمر على أنّه نصٌ ليس غير، نصٌ يتحرك بآلياتٍ سيميائية ونفسانية تحلّ محلّ الوقائع الاجتماعية والاقتصادية والسياسية، وتعزل الثقافة عن دورها الاجتماعي والسياسي وتغرقها في هذا الضَّرْب من مفهوم النَّصية. ويُلاَحظ أيضاً أنّ مفاهيم مثل «الهجنة» و«الحدّية» و«التجاذب» تفضي إلى الإعلاء من شأن «المهاجر» و«الأقلوي» على حساب الشعوب والأكثريات المظلومة والمضطهَدة وتؤدي إلى مفهوم لـ«المقاومة» و«الهدم» و«السياسة» غايته أن يحلّ محلّ مفهوم «الثورة» و«التغيير». وهذا الأمر الأخير هو ما سنركّز عليه أولاً قبل أن ننتقل إلى نقدٍ لما نجده لدى بابا، ولدى النظرية ما بعد الكولونيالية عموماً، من ربطٍ معيّن بين العرق والجنس والطبقة على نحوٍ يحاكي نظرة التيار ما بعد الحداثي لهذا الثالوث الذي غدا ثالوثاً مقدَّساً بالنسبة له.

ثمة اشتباه في أنّ إقامة بابا فكرته عن «امتلاك القوة» و«المقاومة» على سياسات النطق والخطاب تفضي إلى وضع المستعمِر والمستعمَر، أو المضطهِد و المضطهَد، في حالةٍ من الاعتماد المتبادل والحوار المتواصل من ذلك النوع الذي يزيل الاختلاف الاجتماعي الماديّ بين هذين الطرفين المتناقضين ويُحِلّ محلّه اختلافاً خطابياً وسيميائياً داخل طرف واحد مكوَّن منهما معاً. وهذا ما يؤدي إلى جعل

الاختلاف بين المسيطِر والمسيطَر عليه اختلافاً غير متعيّن، وإلى جعل الممارسات الاستغلالية التي يمارسها الأول «غير محسومة أو محددة» هي ذاتها، مما يجعلها غير متاحة كأساس نظري لأية مقاومة جماعية «محسومة أو محددة» وبذا يكون الخيار هو الاعتراف بأنّ من الضروري التخلّي عن تلك المقاومة المحسومة والمحددة الرامية إلى التغيير الجذري للعلاقات الاجتماعية السائدة باتجاه مقاربة تتأمّل في عدم التسيّد الذاتي الذي يَسِمُ خطاب الطبقة المسيطرة، أو العرق المسيطر، أو الجنس المسيطر(١٩).

يبيّن النظر إلى تاريخ التجربة الكولونيالية، وتجربة الاضطهاد عموماً، أنّ الاستعمار والاضطهاد قد أخفقا في إقامة تلاحم بشري، وفي ترسيخ علاقة بين الشعوب قائمة على الترجمة الثقافية المتبادلة. فما توطّد هو علاقات الهيمنة والإخضاع لا العلاقات التبادلية المتّصلة بين المستعمِر والمستعمَر، بين المضطهِد والمضطهَد. وربما كان بوسعنا أن نتقبّل نظرية بابا في فاعلية المقاومة لو اقتصرت على المهمشين نظراً لارتحالهم الدائم الذي يحتّم عليهم ترجمة الثقافات المتغايرة. أما كما هي، فثمة من يرى أن نظرية بابا لا تفيد الواقع الراهن وتعوق التحرك الإيجابي(٢٠).

صحيحٌ أنّ التغيرات الكبرى التي أحدثتها ثورة الاتصالات والمعلومات الحديثة قد أعطت لرأس المال والشركات متعددة الجنسية قوى غير مسبوقة في الوصول إلى زوايا الأرض جميعاً، إلا أن ما يميّز هذه المرحلة الراهنة من حركة الرساميل والسلع والعاملين، لا ينبغي أن يُسْقَط على الثقافات بالدرجة التي تدعو بابا إلى الاحتفاء بالهجنة كما لو أنها حالة منجزة تتحقق دون إخضاع وتملّك تمارسهما الرساميل الغازية الأوروبية والأمريكية على العالم الثالث، أو تتحقق خارج العلاقات غير المتكافئة التي تَسِمُ القوى الثقافية كما تسم بقية القوى. وإذْ يرصد مثل هذا النقد تهرّب بابا وسواه من مناقشة هذا الأمر، فإنّه يصف المزاج الاحتفائي بالهجنة الثقافية بأنّه مزاج الحرية المطلقة الذي يعزّزه السوبرماركت المعولَم إذْ يُبْدي كما لو أنّ جميع المستهلكين لهم مددهم المتساوي وأنّ جميع الثقافات فيه ميسورة للاستهلاك بشكل متكافئ، وحسب الخليط أو المزيج الذي يرغب فيه المستهلك(٢١).

وإلى هذا، فإنّ مراجعة مفهوم «الهجنة» و«البينيّة» تنقاد بالضرورة إلى تناول قضية المنفيّ والمهاجر، حيث يُرى أن الاحتفاء بالهجنة يفضي إلى التغاضي عن الثقافة الوطنية وعن أبناء تلك الثقافة الذين يعيشون فيها عبر إعلاءٍ متصل للمثقف المهاجر على أنّه مالك الحقيقة كلّها ومجمع كل الثقافات،على نحوٍ يحرره من الجنس والعرق والطبقة والموقع السياسي والثقافي المتعيّن. والأسئلة المطروحة هنا هي: ما إذا كان فضاء بابا الحدّي، ذلك الفضاء الخطابي والنصّي المتميّز، متاحاً لغير المثقفين الأكاديميين؟ ألا تفضي الحظوة والامتياز اللذان يُعْطَيان لإدوارد سعيد، مثلاً، بوصفه «مثقفاً حدّياً» مهاجراً إلى إهمال المنفى الحقيقي للفلسطينيين المشتتين الذين طردهم الاحتلال الإسرائيلي؟ ألا يخفق فضاء هومي بابا الحدّي هذا في تناول الشروط المادية للعالم الثالث؟ أليس من الضروري التمييز بين النفي والتشرد، حيث ثمة مبدأ في النفي عادةً، في حين لا نجد في التشرد سوى التراخي؟ ألا يختلف المنفيّ، الذي يدفعه نظام بلده أو خوفه من التصفية الشخصية إلى العيش خارج مسقط رأسه عيشة استحالة وألم لا عيشة امتياز وحظوة، ألا يختلف عن المهاجر الذي يأتي إلى المتروبول الغربي بقصد الارتباط لا بالفئات العاملة، بل بالطبقة المهنية الوسطى، مبتدعاً نمطاً بلاغياً يطغى على قضية الطبقة ليتحدث عن الهجرة بوصفها حالة وجودية(٢٢)؟

والانتقاد الذي يطول قضية المنفيّ والمهاجر عند بابا يطول أيضاً ما يدعوه بـ«المنظور الأقلوي» أو «المنظور الهامشي». فالاحتفاء الشديد بما هو هامشي وأقلوي لمجرد كونهما هامشياً وأقلوياً، والدفاع العنيد والمتهور عن كلّ ما يلفظه النظام من نثار وحطام وكلّ مالا تدمجه عقلانيته الحاكمة، ينسى أنّ الهوامش والأقليات اليوم تضمّ النازيين الجدد، والمأخوذين بالصحون الطائرة، والبرجوازية الدولية، وأولئك الذين يؤمنون بضرورة جلد المراهقين الجانحين إلى أن يسيل الدم من أفخاذهم، كما يسخر تيري إيغلتون من النظرية السخيفة والمجافية للعقل التي تدافع عنها ما بعد الحداثة(٢٣).

وخلاصة هذه الانتقادات هي أنّ تبصّرات بابا اللاكانية والفوكوية... في حركات التجاذب والهجنة وسكناتهما، لم تَحُل دون أحادية البعد، وربما هي التي أفضت إليه

كما أفضت إلى سخريته من الثورة، وهيغل، وماركس، ومن توق فانون إلى تغيير جذري وكامل للمجتمع، ليقوم مكان ذلك كلّه انحياز لسياسات «الهدم» التي يجد بابا أنها أكثر ثورية من سياسات الثورة إذ تقوم على التجاذب الذي لا يريد أن يلغي أو يتعالى وتركز على تلك الفعاليات السياسية الصغيرة والجزئية الممكنة. وبذا يقيم بابا لفانون، مثلاً، جذوراً لدى لاكان ضد هيغل، وفي التشظي ما بعد الحداثي ضد ماركس، فيحل محلّ فانون الداعي إلى التغيير الجذري فانون داجن يبدو «الهدم» الذي يمارسه ويدعو إليه أشبه بلفظة فارغة منه بسياسات فعلية(٢٤).

وفي نقده الذي يوجّهه بابا للماركسيين، مثل فريدريك جيمسون، على إعلائهم من شأن «الطبقة»، نجد أنه يحذو حذو معظم التيار ما بعد الحداثي في تعامله مع ثالوث العرق - الجنس - الطبقة تعاملاً لا يفرّق بدقة بين هذه الحدود الثلاثة ويضعها على المستوى الواحد ذاته. ففي الظاهر، وعلى السطح الذي يكتفي به ما بعد الحداثيين وبابا، يبدو الربط بين أطراف هذا الثالوث ربطاً بدهياً ومقنعاً. فبعض البشر يعانون الاضطهاد بسبب جنسهم، وبعضهم بسبب عرقهم، وبعضهم بسبب طبقتهم. غير أنّ مشكلة مثل هذا القول لا تقتصر على سذاجته وتبسيطيته وإنما تتعدّاها إلى التضليل والخداع. فليس الأمر أنّ بعض الأفراد يبدون صفات معينة تفضي إلى تصنيفهم كـ «طبقة» مما يؤدي من ثمّ إلى إخضاعهم. بل الأمر على العكس من ذلك، كما يرى الماركسيون، حيث أنّ الانتماء إلى طبقة هو بالضبط أن تكون مضطهَداً أو تكون مضطهداً. والطبقة بهذا المعنى مقولة اجتماعية تماماً، بخلاف كونك امرأة أو كونك تحمل لوناً معيناً. فهذان الأمران الأخيران، اللذان لا ينبغي أن يُخلَط بينهما وبين كونك نسوياً أو أفروأميركياً، هما مسألة تتعلق بجسدك لا بالثقافة التي تنتمي إليها(٢٥).

وبعبارة أخرى، فإننا هنا إزاء ضَرْبٍ من النزعة الثقافوية التي تُغفِل ما هو خاص ومميّز بشأن تلك الأشكال من الاضطهاد التي تتحرك على السطح البينيّ للطبيعة والثقافة. فاضطهاد النساء هو مسألة تمييز بين الجنسين، أي أنه بناء اجتماعي بصورة كاملة، غير أنّ النساء يُضْطَهَدنَ بوصفهن نساء، وهو أمر ينطوي على نوعٍ من الجسد يصادف أن يمتلكه المرء. في حين أن كون هذا المرء بورجوازياً أو بروليتارياً ليس شأناً بيولوجياً على الإطلاق. وإلى هذا، فإنّ التعالق والارتباط بين «الطبقة الوسطى الصناعية» و«البروليتاريا»، بحيث لا يمكن لمجتمعٍ أن يشتمل على إحداهما دون أن يشتمل على الأخرى، هو ارتباط وتعالق من النوع الذي يختلف عن تعالق المقولات الجنسية والإثنية التي لا تكون متبادلة التكوين على هذا النحو الكامل والكلي. فالذكريّ والأنثوي، شأن القوقازي والأفروأميركي، مقولتان تتبادلان التحديد من غير شك، إلا أنّ أحداً لا يصطبغ جلده بلونٍ معينٍ لأن جلد سواه قد اصطبغ بلون آخر، كما أنّ أحداً لا يكون رجلاً لأن أحداً آخر هو امرأة، على النحو الذي يكون فيه البعض كادحين بلا أرض لأن سواهم أسياد مالكون للأرض.

صحيحٌ أنّ التغيرات الكبرى التي أحدثتها ثورة الاتصالات والمعلومات الحديثة قد أعطت لرأس المال والشركات متعددة الجنسية قوى غير مسبوقة في الوصول إلى زوايا الأرض جميعاً، إلا أن ما يميّز هذه المرحلة الراهنة من حركة الرساميل والسلع والعاملين، لا ينبغي أن يُسقَط على الثقافات بالدرجة التي تدعو بابا إلى الاحتفاء بالهجنة كما لو أنها حالة منجزة تتحقق دون إخضاع وتملّك تمارسهما الرساميل الغازية الأوروبية والأمريكية على العالم الثالث

وفوق هذا وذاك، فإنّ ثمة خطأ آخر يشجّع عليه هذا الفهم أو الربط لثالوث العرق - الطبقة - الجنس. ذلك أنّ هذا الربط يقوم في المقام الأول على نوعٍ من الحكم الأخلاقي الذي يرى أن ما تشترك به هذه الجماعات الثلاث هو واقعة أنّ «إنسانيتها الكاملة» تُنْكَر عليها. غير أنّ ما يجعل طبقة العمال، في نظر الماركسية مثلاً، قوة كامنة للديمقراطية الاشتراكية ليس معاناتها الشديدة أو اضطهادها الشديد أو إنسانيتها الناقصة، بل توضّعها الخاص ضمن نظام الإنتاج، وتنظيمها من خلاله وتكاملها معه على النحو الذي يمكّنها من تسييره على نحوٍ تعاوني. وهو أمر لا يتوفر لسوى الطبقة العاملة من الجماعات التي قد تعاني أكثر من الطبقة العاملة وترزح تحت بؤسٍ أشدّ. ومثل هذا الأمر لا يقتضي بالضرورة أن تحلّ الطبقة العاملة محلّ الجماعات الأخرى في مقاومة القوى الظالمة التي تضطهدها. فلا أحد يستطيع أن يحرر أحداً آخر، وضرورة أن يقوم ضحايا القوة الظالمة بتحرير أنفسهم هي مسألة مبدأ ديمقراطي.

وطبيعي، إذاً، أن يعني هذا في ميدان الإنتاج المادي أولئك المتضررين بصورة مباشرة من القوة الظالمة القائمة هناك. وما يستتبعه هذا المبدأ ذاته هو أن النساء، على سبيل المثال، وليس العمال، هنَّ قوى التغيير السياسي حين يتعلّق الأمر بالبطريركية والإطاحة بها. وإذا ما كان خطأ بعض الماركسيين النياندرتاليين أنهم يتخيلون وجود قوة واحدة وحيدة للتغيير الاجتماعي [هي الطبقة العاملة]، فإنَّ الخطأ المقابل هو تخيّل أن هذه القوة قد أبطلتها «الحركات السياسية الجديدة». وما يعنيه هذا هو إما إنكار وجود الاستغلال الاقتصادي أو التخيّل بنوع من الوقاحة «النخبوية» أن النساء والشاذين أو الجماعات الإثنية ممن لا يشكّلون جزءاً من الطبقة العاملة يمكنهم أن يحلوا محلّ هذه الأخيرة في تحدي قوة رأس المال(٢٦).

(٦)

تبقى تهمة «الصعوبة»، التي أوردتُ آنفاً بعضاً مما قاله بشأنها عدد من الكتّاب المهمّين، تبقى أكثر التُّهَم التي تكرَّرَ كيلها لبابا. أما جوابه بهذا الشأن فيتلخّص في أنّ تهمة عدم الوضوح هي التهمة الكبرى التي يمكن أن تُوَجَّه لكلّ من يريد القيام بعمل جدّي، وأنها يجب أن تُؤْخَذ بجدية بالغة لأنَّ كتاباً لا بدّ أن يتأذّى إذا ما كان مفتقراً إلى الوضوح فلا يتمكن الناس من الاستجابة له والتأمّل فيه والانتفاع به. لكنه يرى أنَّ الأجزاء الصعبة في عمله هي غالباً تلك الأماكن التي يحاول أن يفكّر فيها «أصعب التفكير»، تلك الأماكن التي يحاول فيها «خوض معركة» مع نفسه، تلك اللحظات من الغموض التي تشتمل على «حدود» ما يفكّر به، وعلى «آفاق لم يتّم بلوغها بعد... لحظات يشعر فيها المرء أنَّ ثمّة شيئاً يجب أن يقوله، شيئاً يمكن أن يأتي على فمه دون كلمات، ويمكن لليدين أن ترسماه في الهواء، لكنه شيء لا يستطيع المرء أن يمسك به مع أنّه يحاول»(٢٧).

وبذا يكون التفاوت بين رأي بابا ورأي بعض قرّائه بشأن الصعوبة، ليس تفاوتاً من النوع الذي يجعل أولئك القرّاء صنفاً من الأغبياء الذين يحول بعض التعقيد بينهم وبين الفهم. فالصعوبة، بل الصعوبة البالغة، التي يتّسم بها عمل بابا، تقف على مستوى آخر غير هذا، مستوى يمكن التمثيل له بما قاله كمال أبو ديب عن «صعوبة» كتاب الاستشراق لإدوارد سعيد:

سيكون تبسيطاً للأمور أن أصف كتاب إدوارد سعيد بأنه صعب للقراءة والترجمة. ففي مواجهة فكر عميق، مسفسط حتى الإدهاش، غائر في مصائر المعرفة الإنسانية حتى ليبدو الأكثر غرابة في المعرفة مألوفاً لديه ألفة العام الشائع، قادر على التعامل مع اللغة بحيث يصبح شاردها طبيعياً لديه، وبعيدها قريباً منه، لا تتحدّد استجابة المرء في إطار السهولة والصعوبة، بل في إطار آخر مختلف، وعلى مستوى مغاير: مستوى القدرة على استخدام أكثر مستويات التحليل صعوبة، وأكثر التصورات غموضاً في مناقشة ما يبدو عادياً، ثم القدرة المماثلة على الوصول إلى رصد دقيق لأبعاد الظاهرة المعاينة يضيئها إضاءة فذّة(٢٨).

كما يمكن التمثيل له أيضاً بما قالته سامية محرز عن «صعوبة» غاياتري سبيفاك:

صعوبة الأسلوب، صعوبة المرجعية والمنهجية، صعوبة مستوى التحليل... داخل وخارج الأكاديمية... من» العالم الثالث» تتحدى، وبجرأة، حدود العوالم التي تعمل بداخلها سواء كان ذلك في الغرب أو في الشرق. وسمة «الصعوبة» هذه قد تكون العنصر الفيصل عند مؤيديها ومهاجميها على السواء فهي [أي الصعوبة] السبب في الإعجاب الشديد بذلك الأسلوب المتميّز والدقيق في تطويع لغة ومنهجية «الآخر» وهي السبب أيضاً في السخط على ذلك الأسلوب الذي يخرج باستمرار على طرائق الكتابة الأكاديمية خروجاً محرجاً للقارئ الذي تعوّد على الصياغة الأكاديمية التي تُبْنَى بناءً متّسقاً يؤدّي في النهاية إلى «الحقيقة»(٢٩).

ولعل مصدر الصعوبة الأساسي لدى هذا الثلاثي ما بعد الكولونيالي هو ذلك المنطلق أو الأساس الفكري، المستمّد من مصادرهم ما بعد البنيوية الفرنسية، الذي يقضي بتدعيم أهمية الدال على حساب أهمية المدلول وتمثيل ذلك في الكتابة التي يكون تركيبها مصطنعاً إلى حدٍّ بعيد، حيث يسود اللعب على الألفاظ، واللحن أو استخدام الكلمات في غير ما وُضِعَتَ له، والمعاني المزدوجة، والاشتقاق الجريء، ومختلف ضروب الغموض والإبهام والالتباس، وحيث لا يكون مصدر الصعوبة مقتصراً على الأسلوب وحده، بل يتعدّاه إلى تلك الرغبة الجدّية بتحدي الأفكار التي تحكم الطريقة التي نقرأ بها.

إزاء الصعوبة ومصادرها، وإزاء فكر بابا عموماً، وجدتني - في ترجمتي موقع الثقافة - أترجّح بين رؤيتين إلى الترجمة

لا أريد أن أحسم بينهما نظراً للفوائد التي قُدِّر لكلّ منهما أن تمنحها لتجربتي وللقارئ تالياً. تتمثّل الرؤية الأولى فيما يراه آلن باس، مترجم كتاب ديريدا الكتابة والاختلاف إلى الإنجليزية، من أنّ كثيراً من المترجمين غالباً ما يحاولون استخدام لغة هي بمثابة تسوية بين اللغة المنقول إليها كما هي معروفة وهذه اللغة ذاتها كما يرغبون أن تكون بحيث تتمكّن من استيعاب ما يعترضهم من مشاكل ترجمية وتلتقط أقصى ما يمكن التقاطه من النصّ الأصلي. غير أن لغة الترجمة القائمة على التسوية هذه لا تكون قابلة للفهم إلا من قبل أولئك الذين يقرؤون الترجمة مع النصّ الأصلي. ولذا، فإنّ باس يختار أن يترجم إلى اللغة كما هي معروفة، بما يعني في بعض الأحيان إعادة ترتيب وتقطيع بعض الجمل الطويلة، وقبول ضياع بعض اللعب على الألفاظ، والتعليق على بعض الأمور، إلخ. وهو يرى أنّ هذه المصاعب العملية مرتبطة بمسألة الدالول اللغوي ذاته. فهل يمكن لأية ترجمة أن تدلّ على الشيء ذاته كما النصّ الأصلي؟ إلى أية درجة يكون لعب الدواليل - اللعب على الألفاظ، واللعب الأسلوبي - حاسماً بالنسبة لما يدلّ عليه النص؟(٣٠)

والحال، أنّ جاك ديريدا نفسه كان قد تطرق لهذه المسائل في مقابلة مع جوليا كريستيفا نُشِرَتْ في كتابه مواقع بعنوان «السيميولوجيا والغراماتولوجيا». وصلب الموضوع، بحسب ديريدا، هو ذلك المفهوم الموروث الذي مفاده أنّ الدالول (sign) يتألف من دالّ (signifier) (أو جزء حسّي) ومدلول (signified) (حامل للمفهوم أو المعنى)، حيث لم يكفّ تاريخ الميتافيزيقا عن أن يفرض على السيميولوجيا (أو علم الدواليل) أن تبحث عن «مدلول متعال»، أي عن مفهوم مستقل عن اللغة، من عالم آخر، مشتقّ غالباً من النموذج اللاهوتي الخاص بحضور الله. غير أنّ ديريدا يرى، على الرغم من ذلك، أننا حتى لو تمكنّا من تبيان أنّ التقابل الموروث بين الدال والمدلول هو تبادل مُبَرْمَج من قبل الرغبة الميتافيزيقية، بمعنى أنّه متعال، فإنّ ذلك لا يعني أنّ بمقدورنا أن نهجر هذا التقابل ببساطة بوصفه مجرد وهم أو ضلال تاريخي. يقول ديريدا (على النحو الذي بدّلنا فيه بعض الشيء من ترجمته العربية بمقارنتها مع الترجمة الإنجليزية):

إنّ كون هذا التقابل أو هذا الاختلاف لا يمكن أن يكون جذرياً ومطلقاً لا يحول بينه وبين الاشتغال أو حتى بينه وبين أن يكون ضرورياً لا غنى عنه ضمن حدود معينة هي حدود جدّ واسعة. وعلى سبيل المثال، فإنّ ما من ترجمة يمكن أن تكون ممكنة من دونه. والواقع أنّ الثيمة المرتبطة بمدلول متعالٍ قد تكونت في أفق قابلية للترجمة نقيّة، وشفافة، لا لبس فيها ولا إبهام. غير أنّ الترجمة، ضمن الحدود التي تبدو فيها ممكنةً، تمارس الاختلاف بين المدلول والدال. وبما أنّ هذا الاختلاف لم يكن نقياً أبداً، فإن الترجمة، مثله، لا تكون أكثر نقاءً. ولذا ينبغي أن نحلّ محل فكرة الترجمة فكرة التحويل: تحويل مُنَظَّم للّغة إلى لغة أخرى، وللنصّ إلى نصّ آخر. فنحن لسنا، ولم نكن أبداً في الحقيقة، إزاء «نقل» من أي نوع لمدلولات نقية - سواء من لغة إلى لغة أو ضمن اللغة الواحدة - مدلولات تُتْرَكُ عذراء لا تمسّها أداة التدليل أو «حامله»(٣١).

وإزاء رأي ديريدا الذي يستند إليه باس في رؤيته أنّ على المترجم أن يكون متأكداً من أنه قد فهم تركيب النصّ الأصلي ومفرداته كيما يتيح للغته القيام بعمل التحويل، وأنّ هذا يغدو أسهل وأيسر إذْ يطيع المترجم تقييدات لغته ويخضع لها، وأنّ إجبار المترجم لغتَه على أداء أشكال غير معتادة قد يكون مردّه عدم إحاطته بالنصّ الأصلي وليس صعوبة هذا الأخير، إزاء كلّ ذلك ثمة رأي ثانٍ يمثل له ما عبّر عنه كمال أبو ديب في تقديمه ترجمة الاستشراق لإدوارد سعيد.

فالمعنى الأساسي للترجمة، عند كمال أبو ديب، هو تمثيل النصّ المترجَم في لغةٍ قادرة على تجسيد خصائصه البنيوية الكلية، وليس رسالته الفكرية وحسب، بعد أن يكون المترجم قد قام، بالطبع، بـ تمثّل كلّ ذلك تمثلاً مدركاً. ومن هنا تنبع ضرورة مقابلة اللفظة باللفظة، والتركيب بالتركيب، والجملة بالجملة لا دلالةً فقط، بل صيغةً أيضاً، وبصورة تحقق شروط الإيجاز والاطراد والكثافة في العلاقات، أي قدرة اللغة على التعامل مع النصّ الأصلي دون أن تتحول إلى شرح عليه أو تبسيط له، ودون أن تقع في المغايرة الدائمة من سياق إلى سياق للألفاظ التي تستخدمها لتمثيل لفظة أجنبية واحدة. وهذا ما يقتضي، في عرف أبو ديب، الجرأة، والابتكار، والمغامرة باستخدام اللغة لا باعتبارها وجوداً نهائياً مقدّساً لايُمَسّ، بل بوصفها عملية مستمرة من التوليد الاصطلاحي، أو من الاصطلاح التوليدي. أيهما. وآية ذلك كلّه، كما سبق القول، هو أن

التمثيل إخلاص للنصّ الممثَّل الذي لا يجسِّد فكراً وحسب، أو طريقة في معاينة العالم فقط، بل يجسِّد أيضاً طريقةً في التعامل مع اللغة، أو بنية فكرية ثقافية تتحد فيها فاعلية بنية اللغة بفاعلية العقل الفردي المبدع. وبذا تكون مهمة المترجم هي تمثيل حصيلة الفاعليتين (أي النصّ) في اللغة التي ينقل إليها. أمّا غاية ذلك، فضلاً عن تجسيد بنية الفكر المنشئ، فهو الإسهام في توسيع بنية اللغة المنقول إليها، لأنّ ما نحتاج إليه هو التفجير وليس حشر كل شيء في البنية القائمة (بشرحه وتبسيطه، وتحويله إلى ما يمكن أن يُقَال مباشرة).(٣٢)

ومع أنّ المقام لا يتّسع لمناقشة نظرية مفصّلة لهذين الرأيين، فإنّ من الممكن القول أنني اخترت، بين التمثيل المخلص للنصّ الممثَّل والتحويل الذي لا ينقل أية مدلولات عذراء نقية، أن أقطن فضاءً ثالثاً يزيل ما بينهما من استقطاب أو ثنائية، في تلك المنطقة من عدم قابلية الترجمة التي تولد منها إمكانية الترجمة، بحيث أقدّم للقارئ أقصى ما يمكن من الأمانة وأقصى ما يمكن من قابلية الفهم في آنٍ معاً. وإذا ما كنت أكرر هنا مفردات بابا ومصطلحاته، فلأنني أرى أن العيش على الحدود، في الفضاء الثالث، أمر ضروري حين يتعلّق الأمر بكل ما يدفع المعرفة والثقافة قُدُماً وييسّرهما. بخلاف ما يكون عليه الحال حين يتعلق الأمر بضربٍ من الفضاء الثالث الذي يصون منظومة التناقض القائمة ويدفع إلى استساغة العيش في إطارها بدلاً من الإطاحة بها، كما يُفْهَم من بابا في بعض الأحيان.

• بابا، أستاذ الأدب الإنجليزي والفنّ في جامعة شيكاغو، وعضو الهيئة الاستشارية في معهد الفنّ المعاصر وعضو هيئة المديرين في المعهد الدولي للفنون البصرية، وكلاهما في لندن. بابا، الأستاذ الزائر في عدد من الجامعات الدولية، والموصوف بأنه واحد من بين العشرين مفكراً الأبرز في حقبتنا هذه. وبابا، مؤلّف موقع الثقافة (روتلدج ١٩٩٤) ومحرّر الأمّة والسرد (روتلدج ١٩٩٠)، وكلاهما كان لهما نفوذ واسع ورفيع في تحديد ما تعنيه الدراسات الكولونيالية والثقافية، وفي رسم آفاق النظرية المعاصرة، مما يقتضي من القارئ أن يستنهض كلّ الطاقة على الفهم والاستمتاع، وكل القدرة على القراءة النقدية أيضاً.

هوامش مقدمة المترجم:

١ – أوردت ذلك سامية محرز في تقديمها لترجمة مقالة غاياتري سبيفاك «دراسات التابع، تفكيك التأريخ»، ألف: مجلة البلاغة المقارنة، العدد ١٨، ١٩٩٨، ص ١٢٢–١٥٦.

٢ – جيمس صيداوي، «جغرافيا ما بعد الاستعمار: بحث استطلاعي»، ترجمة أسعد حليم، الثقافة العالمية، العدد ١٠٨، سبتمبر- أكتوبر ٢٠٠١، ص ٥٢–٧٧.

٣ – تيموثي ميتشل، «مدرسة دراسات التابع ومسألة الحداثة»، ترجمة بشير السباعي، ألف: مجلة البلاغة المقارنة، العدد ١٨، ١٩٩٨، ص ١٠٠–١٢١.

٤ – (Translator translated: interview with cultural theorist Homi Bhabha. by W.J.T. Mitchell)). Artforum V.33. n.7 (March. 1995): 80-84.

٥ - إنجيل مرقس ٧: ١٨–٢٣.

٦ – Balachandra Rajan. ((Review of The Location of Culture)). Modern Philology. V. 95. n.4 (May. 1998): 490-500.

٧ - انظر، محسن جاسم الموسوي، «مواجهات إعجاز أحمد الثقافية»، ألف: مجلة البلاغة المقارنة، العدد ١٨، ١٩٩٨، ص ٨٠–٩٩.

٨ – (Translator translated)).

٩– ((Translator translated)). -

١٠ - مصطلح التابع يعود إلى المفكّر الماركسي الإيطالي الشهير غرامشي الذي يشير به إلى العمالة الريفية والبروليتاريا، في حين تستخدم جماعة دراسات التابع هذا المصطلح للإشارة إلى القطاعات الواقعة خارج الصفوة الهندية، خاصة الريفية منها.

١١ – غاياتري سبيفاك، «دراسات التابع، تفكيك التأريخ». ورد سابقاً.

١٢ – Translator translated».

١٣ - المصدر السابق.

١٤ – Tim Wood. ((Review of The Location of Culture)). British Journal of Aesthetics. V.35. n.3 (july. 1995): 292-293.

١٥ - تيموثي متيشل، مصدر سابق.

١٦ – جيمس صيداوي، مصدر سابق.

١٧ – (Translator translated)).

١٨ - راسل جاكوبي، نهاية اليوتوبيا: السياسة والثقافة في زمن اللامبالاة، ترجمة فاروق عبد القادر، سلسلة عالم المعرفة (٢٦٩)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت، مايو ٢٠٠١، ص ٧٨.

١٩ – Amorhini.J.Sahay ((Review of The Location of Culture)) College Literature V.33 n.1 (Feb 1996): 227-232.

٢٠ - تنقل ماري تريز عبد المسيح هذا الانتقاد لبابا عن بنيتاباري. انظر: ماري تريز عبد المسيح، «الترجمة الإنماء خطاب عابر للثقافات»، نزوى، العدد ٢٠، ص٧٧–٨٦.

٢١ – محسن جاسم الموسوي، مصدر سابق.

٢٢ – المصدر السابق.

٢٣ – تيري إيغلتون، أوهام ما بعد الحداثة، ترجمة ثائر ديب، دار الحوار - اللاذقية، ٢٠٠٠، ص ١٧–١٨.

٢٤ – Nigel Cibson ((Thoughts about doing Fanonism in the 1990s)) College Literature V.26 n.2 (spring 1999): 96-97.

٢٥ - تيري إيغلتون، مصدر سابق، ص ١١٣.

٢٦ – المصدر السابق، ص ١١٥، ١١٧–١١٨.

٢٧ – (Translator translated)).

٢٨ - انظر «مقدمة المترجم» التي وضعها كمال أبو ديب لترجمته الاستشراق لإدوارد سعيد، مؤسسة الأبحاث العربية - بيروت ١٩٨١ - ص٩.

٢٩ – سامية محرز، مصدر سابق.

٣٠ – «Translator s Introduction in Jacques Derrida Writing and Difference translated and introduced by Alan Bass Routledge and Kegan Paul London 1981 pp xiv-xv.

٣١ - جاك ديريدا، مواقع، ترجمة وتقديم فريد الزاهي، دار توبقال للنشر - الدار البيضاء، ١٩٩٢، ص ٢٤.

٣٢ – كمال أبو ديب، المصدر السابق، ص ١٠ - ١٢، ١٤.

محمود درويش المتحصن بالضوء..
الشعر الذي يؤثث فضاء أرض الأرجوان

مفيد نجم*

هذا هو النسيان

هذا هُو النسيانُ حوَلكَ: يافطاتٌ
تُوقظُ الماضي، تحثُ على التذكر. تكبح
الزمن السريع على إشارات المرور،
وتُغلقُ الساحاتِ/

تمثالٌ رخاميٌ هو النسيانُ. تمثالٌ
يُحملقُ فيك: قفْ مثلي لتشبهني.
وضع ورداً على قدميَّ/

أغنيةٌ مُكررةٌ/ هو النسيانُ. أغنيةٌ
تطارد ربةَ البيت احتفاءً بالمناسبة
السعيدةِ، في السرير وغرفة الفيديو،
وفي صالونها الخاوي ومطبخها/

وأنصابٌ هو النسيانُ. أنصابٌ على
الطرقات تأخذ هيئة الشجَّر البرونزيِّ
المرصع بالمدائح والصقور/

ومتحفٌ خال من الغد، باردٌ،
يروي الفصول المنتقاة من البداية
هذا هو النسيانُ: أن تتذكرَ الماضي
ولا تتذكرَ الغد في الحكايةْ



* ناقد من سوريا

ابتداء من ديوان (لماذا تركت الحصان وحيداً) الصادر عام ١٩٩٥م كشف الشاعر محمود درويش عن مرحلة تحول جديدة في تجربته الشعرية مما عبر عن حيوية هذه التجربة، وقدرتها على التجديد والتطور دون أن تتخلى عن مستوى التجريب في بنية القصيدة الايقاعية، وعن غنائيتها المميزة باستخدام الفعل المضارع المسند الى ضمير المتكلم في الخطاب الموجه الى الآخر لضمير المخاطب المؤنث أو المذكر، عن هذا التحول أو التجديد في شكل القصيدة، وأدواتها وسماتها الأسلوبية والتعبيرية قد دللّ على تحول في الرؤية الجمالية، والفكرية عند الشاعر الذي أخذ يتحول باتجاه الدخول في تفاصيل الحياة اليومية، ووقائعها ومشاهدها ورغباتها من دون أن يفصل الذات الشعرية في الخطاب عن علاقتها بالذات الجمعية، بل نراه ينتقل في نفس الخطاب من ضمير المتكلم المفرد الى ضمير الجماعة تعبيراً عن تداخل هذه المستويات وتوحدها وجوداً وقضية، رؤية وواقعاً في بؤرة الخطاب الشعري ومرجعياته.

لا شك أن دراسة تجليات هذا التحول تستدعي قراءة أعماله الأخيرة، لا سيما على مستويي الحوار الخارجي بين قصيدته والمرجعيات الدينية والاسطورية المختلفة التي يتجلى تناصه الخطي معها مما شكل إثراء فكريا واضحاً لقصيدته، والحوار الداخلي المتمثل في علاقة قصيدته التالية مع قصائده السابقة، وهو ما يعرف بالتناص الداخلي. بالإضافة الى طبيعة توالد القصيدة وتناميها من الداخل. وقد لاحظنا في أغلب أعماله الأخيرة ان الشاعر بات يميل الى القصيدة القصيرة، وإلى ما يعرف بالقصيدة المدورة.

في ديوانه الأخير- لا تعتذر عما فعلت- يستوقف العنوان القارئ باعتبار أن العنوان يشكل صلة الاتصال الأولى بين القارئ والعمل وهو يمثل في شعرية الموضوع مرسلة توازي وتختزل العمل، نظراً لكون العنوان يخترق نصوص العمل، ويخلق نواة بنية دلالية كبرى وأولية، ومع أن عنوان العمل مأخوذ من النصوص الداخلية اذ يشكل عنوان احدى القصائد، فان انتخابه لكي يمنح العمل هويته واسمه ينطوي على مقاصد دلالية، تحاول أن تكون بمثابة بؤرة دلالية، تخترق وتكثف مضمون التجربة في هذا العمل.

من هنا فان قراءة العنوان في صيغته النحوية يكشف عن استخدام الشاعر لأداة النفي في مطلع الجملة الأولى التي تتألف من فعل مضارع تليها جملة أخرى بصيغة الفعل الماضي وبذلك فان الصياغة تنطوي على نفي الاعتذار راهناً عن شيء حدث في الماضي كما ان صيغة الخطاب تتحرك بين ضمير متكلم مفرد وضمير مخاطب غائب، لا يمكن معرفته إلا بعد قراءة نصوص الشاعر مما يجعل العنوان يحيل مرة أخرى الى داخل العمل.

تتوزع قصائد الديوان على عنوان داخلي رئيسي هو - في شهوة الايقاع- بينما تمثل القصائد الخمس الأخيرة عناوين متفرقة الأمر الذي يدل على أن القصائد التي تتجاوز الخمس والاربعين قصيدة وهي تشغل مساحة ثلثي الديوان يجمعها مناخ شعري واحد وتلتقي على مستوى التجربة إذ تمثل حالات مختلفة او مشاهد متعددة تتكامل في مشهدية واسعة الطيف فهي تنفصل وتتصل في الآن معاً ويمكن استجلاء ذلك حتى على مستوى الخطاب الشعري الواحد كما هو الحال في قصيدته الأولى- يختارني الايقاع- والتي يمكن ان تشكل اضاءة هامة للمضمون الدلالي للعنوان الداخلي الرئيسي لأنه يحدد مضمون العلاقة بين الشاعر والايقاع/ القصيدة وبين التجربة ومرجعياتها وطبيعة حضور الذات في هذه التجربة:

يختارني الايقاع يشرق بي

أنا رجع الكمان ولست عازفه

أنا في حضرة الذكرى

صدى الأشياء تنطق بي

فأنطق.... ص١٥

يختار الشاعر محمود درويش عناوين قصائده من النص الشعري نفسه فهو يمثل الجملة الافتتاحية في كل نص وبذلك يتوحد النص مع العنوان ويغدو بؤرته حيث تؤسس الجملة الافتتاحية للخطاب لتأتي النهاية مستكملة للمعنى فيه ولذلك فان قراءة دلالات العنوان الرئيس لا تتكشف إلا في ضوء قراءة القصيدة التي تحمل نفس العنوان لأن الضمير المخاطب غير المحدد فيه هو في القصيدة الآخر الشخصي او الذات الأخرى للشاعر في انقسام الذات عنده الى ضمير مخاطب وضمير متكلم في لعبة القناع التي تفصح عن المخزون الذي شكل ذاكرة الآخر وعن اختلاف الشهود حول حقيقة هويته التي لا تستطيع تأكيدها وتحديد مساراتها إلا الأم مما يدفع الذات المتكلمة الى دعوة الذات الشخصية الأخرى للاعتذار الى هذه الأم وحدها التي تحمل دلالات رمزية للوطن/ الأم:

لا تعتذر عما فعلت- أقول في

سري أقول لآخري الشخصي

ها هي ذكرياتك كلها مرئية

ضجر الظهيرة في نعاس القط

عرف الديك/ عطر المريمية/ قهوة الأم

* * * *

أنا الأم التي ولدته

لكن الرياح هي التي ربته

قلت لآخري: لا تعتذر إلا لأمك! ص٢٥- ٢٦

المخيلة الخصبة، وثيمات الخطاب:

ما يميز تجربة الشاعر محمود درويش هو تلك المخيلة الخصبة والثرية على الرغم من كون المعجم الشعري محكوماً بالعديد من المفردات التي يتكرر استخدامها في خطاباته الشعرية المختلفة وقد شكلت هذه المخيلة أداة توليد غنية للصور الشعرية بعد ان بات الشاعر يركز في تجربته على الصورة الشعرية كوسيلة تعبير وإيحاء بصرية وجمالية تخلق الدهشة والتأثير المباشرين عند المتلقي.

في التصدير الذي يفتتح به الشاعر ديوانه تتحدد فضاءات الخطاب عبر أشكال العلاقة مع الذات في توحدها وانقسامها ومع المكان الذي يشكل الحاضن الوجودي لتجربته اضافة الى العلاقة مع الآخر/ المؤنث ومع المكان أيضا حيث تمثل العلاقة مع المكان في الحالتين الاشكالية الوجودية المشتركة في هذه العلاقة ولهذا فان خطاب الشاعر في حركته وفي تمثله لسيرة الذات في بعديها الخاص والجمعي يقوم على وعي مأساوي بتاريخ هذه العلاقة مع المكان الأمر الذي يجعل حواراته مع الآخر/ الأنثى الذي يرمز له بالغريبة او الغريب يتركز حول ملكية هذه الأرض ودلالات علاقته الوجودية والروحية والتاريخية معها وهنا يعكس درويش إشكالية محنة الإنسان الفلسطيني في علاقته مع أرضه المسروقة منه بالقوة وبمحاولة القضاء عليه لكي يتفرد الغاصب بملكيتها.

إن المكان كخزان للذكريات والصور الشعرية وكشرط للوجد لا يمكن أن ينفصل عن الزمان كبعدين يستدعي كل منهما الآخر في تجربة الشاعر أو الذات المتكلمة في الخطاب الشعري وهو ما يفصح عن نفسه من خلال المعينات المكانية والزمانية وأسماء الاشارة التي غالباً ما نجدها حاضرة في هذا الخطاب أو من خلال رفع المكان الى مستوى جمالي عال أي شعرنة المكان حيث برعت مخيلة الشاعر في توليد هذه الصور الجمالية المدهشة أو من خلال استحضار وتوظيف البعد الثقافي الديني والاسطوري لهذه الأرض في جدل الذات مع ذاتها وجدل الذات مع الآخر/ الغريب وفي جدل العلاقة بين المكان والزمان المتجلية في وعي الذات لذاته وادراك هويتها بعد هذه التجربة الدامية:

كر وفر، كالكمنجة في الرباعيات

أنأى عن زماني حين أدنو

من تضاريس المكان

* * * *

سقط الحصان مضرجاً/ بقصيدتي

وأنا سقطت مضرجاً/ بدم الحصان... ص٣٨

واذا كانت اشكالية الوجود في هذه التجربة تتمثل في الانفصال على مستوى العلاقة بين المكان والزمان اللذين يمثلان شرطين لا يمكن لأحدهما أن يكون من دون الآخر بحيث يكشف ذلك عن الاختلال في معادلة الوجود فإن سمة الاغتراب داخل هذه الذات هي التي تميز الذات في تشظيها وفي حوارها الناقص مع ذاتها الأخرى تعبيراً عن المآل الذي انتهت إليه بعد هذا الضياع والموت والبحث الطويل عن الخلاص إلا أن التباين بين صيغة النفي التي يتضمنها البيت الشعري في تصدير الديوان تحت عنوان: توارد خواطر أو توارد مصائر والمستمدة من شعر أبي تمام «ولا الديار ديار» وبين صيغة اليقين المؤكد التي يعلن عنها الشاعر في قصيدته «إن عدت وحدك» يكشف عن مسافة التوتر في هذه التجربة المريرة والشاقة التي يعيشها الانسان الفلسطيني ولعل الاستخدام المكثف لحوار الذات مع ذاتها الأخرى يؤكد رغبة الشاعر في الاستماع الى صوته الخاص وفي نقل القضية من مستواها القومي الى مستواها الوطني للتخلص من «مكيدة اللامكان» كما يقول في نفس القصيدة وطالما أن الديار تبقى هي الديار حتى وان عاد إليها ناقصاً قمرين ولهذا تشيع الثنائيات في قصائد الشاعر سواء على المستوى المكاني (هنا/ هناك، هناك/ هنا) أو على مستوى علاقة المكان مع الزمان في تجربة الانسان الفلسطيني التي يكثف معناها الجمالي والتاريخي على المستوى المكاني وما ستكونه هذه الذات في بحثها عن مكانها الأعلى والبعيد الذي يعلو على زمنها الكائن والمتحقق الآن:

أنا ما أكون غداً/ ولم أوقف حصاني

إلا لأقطع وردة حمراء من

بستان كنعانية أغوت حصاني

ومضيت أبحث عن مكاني

أعلى وأبعد ثم أعلى ثم أبعد/ من زماني ... ص٤٤

تتجرد رؤية الشاعر من طابعها المثالي إلى الإنسان والحياة وتستمد من الرؤية الأسطورية القديمة التي تلغي التمايز بين الإنسان وعناصر الطبيعة مرجعية لها كما يتجلى ذلك في حوارية الشاعر مع هذه العناصر وتمجيده لها واستخدام الاستعارة التي تعمل على تشخيص هذه العناصر وبث الحياة فيها فهي شقيقتنا في الوجود لكن الشاعر لا يتوقف في رؤيته عند الاتحاد مع هذه العناصر بل يمد فضاء الرؤية لتجمع كل الثنائيات في رؤية جمالية ثرية لصورة المكان توحدها لحظة تتحد البداية والنهاية في سيرة وجود الانسان الفلسطيني الذي تستعيد فيه الحياة والأشياء والوجود معانيها الأولى التي ضاعت مع تحول البشرية من مجتمع الأمومة الى مجتمع الذكورة الذي عملت حضارته على تدمير الطبيعة والجمال واغتيال الروح في الإنسان:

في مثل هذا اليوم في الطرف الخفي

من الكنيسة في بهاء كامل التأنيث

في السنة الكبيسة في التقاء الأخضر

الأبدي بالكحلي في هذا الصباح وفي التقاء

الشكل بالمضمون والحسي بالصوفي

تحت عريشة فضفاضة في ظل دوري

يوتر صورة المعنى وفي هذا المكان العاطفي

سألتقي بنهايتي وبدايتي ... ص٢٧

ويبشر الشاعر بمجيء هذا اليوم في قصيدة أخرى مبيناً المعاني الجمالية العالية والخاصة التي ستميز هذا الحضور والتي ستجعل الإنسان يستعيد (رديف صفاته الأولى):

سيجيء يوم آخر يوم نسائي

شفيف الاستعارة كامل التكوين

ماسي زفافي الزيارة مشمس

سلس خفيف لظل لا أحد يحس

برغبة في الانتحار أو الرحيل.... ص١٩

سمات الخطاب الأسلوبية: ينوع الشاعر درويش في السمات الأسلوبية للخطاب الشعري ويستخدم وسائل متعددة كتكرار الاستهلال كما في قصيدة (لبلادنا ص٣٩) وقصيدة (لا راية في الريح ص٣٥) وقصيدة (هو هادئ ص٨٧) وقصيدة (ماذا سيبقى ص١٠١) كما يستخدم الحشد التراتبي كما في قصيدة (الأربعاء، الجمعة السبت... ص١٩) وقصيدة (لا تعتذر عما فعلت... ص٢٥) حيث يساهم التكرار في تعميق احساس المتلقي بالحالة وفي خلق بنية ايقاعية منتظمة في الخطاب في حين أن الحشد الترابي القائم على الاستطراد والتداعي في الكشف عن غنى الحياة وخلق متوالية ايقاعية سريعة كذلك يستخدم حشد التوصيف من خلال استخدام الأفعال المضارعة المتوالية.

ويوظف الشاعر في خطابه أسلوب السرد والتقطيع المشهدي والحوار الدرامي وتعدد الأصوات وصيغة الراوي الغائب والتراكم المركب من خلال استخدام الأساطير وصور الطبيعة البدائية التي ترمز الى الجمال والعفوية والبساطة كما يلجأ الى استخدام الألوان وتوظيف دلالاتها الرمزية الموحية ويظهر التناص بأشكاله المختلفة الشعرية والأسطورية والدينية في قصائد الديوان تأكيدا للبعد الثقافي الذي يمنح هذه الأرض هويتها الثقافية التاريخية والروحية والتي بقدر ما شكلت حالة من الثراء والغنى والخصوبة فإنها أسهمت في تحقيق مأساة إنسان هذه الأرض:

من سوء حظك أنك اخترت البساتين

القريبة من حدود الله

حيث السيف يكتب سيرة الصلصال

في قصائد الشاعر الأخيرة ينفتح على أشكال وحالات وتجارب مختلفة ففي قصيدة (طريق ساحلي) يستخدم الشاعر شكل الكتابة العمودية وأسلوب تكرار كلمة البداية في المقطع الأول حيث يأتي المقطع التالي تعليقاً على فكرة المقطع الأول أو تأكيداً لها أما في قصيدة (لا كما يفعل السائح الأجنبي) فإنه يستخدم السرد في وصف العلاقة مع المكان والبحث عن معانيه الحاضرة الغائبة في الأسطورة والواقع وصولاً الى التوحد مع الطبيعة والأساطير لكنه في قصيدته (بيت من الشعر بين الجنوبي) يستعيد ذكرى الشاعر الراحل أمل دنقل مستخدماً في مطلع القصيدة التقديم والتأخير للتأكيد على البعد الدلالي لهذه العلاقة مع الشاعر.

وفي قصيدته (كحادثة غامضة) يتحدث عن زيارة الى بيت الشاعر التشيلي بابلونيرودا، وما ولده ذلك من تداعيات وأسئلة وتأتي قصيدة (ليس للكردي إلا الريح) المهداة الى الشاعر سليم بركات لتكشف عن توحد صورة الشاعر مع معاناة الإنسان الكردي الوجودية ولتستجلي صورة المشهد لتجربة تنتصر باللغة على الهوية وتنتقم من الغياب أيضاً.

وكما هي العادة في خطاب الشاعر فإن الجملة الاسمية الوصفية تمثل فاتحة أغلب قصائد الديوان مما يدل على اهتمام الشاعر برسم الصورة الشعرية الساكنة في البداية ليأخذ الخطاب فيما بعد شكل الحوار او السؤال او الطابع الدرامي أو المشهد المتحرك بين لحظات زمنية مختلفة وتحتل القصائد التي تبدأ بأداة نهي ونفي وجزم المرتبة الثانية تعبيراً عن نزوع الشاعر في حواره الداخلي او الخارجي الى تعديل مسار الرؤية من جهة والكشف عن سكونية المشهد القائم وحالة القلق والتوتر الناجمة عن بؤس اللحظة الراهنة وجودياً وإنسانياً اضافة الى التعبير عن توحد الذات مع المصير الذي اختارته خاصة وأن الشاعر يستخدم الاستعارة والمجاز ويوظف دلالاتهما في التعبير عن أفكاره ورؤاه التي يؤثث فيها ومعها فضاء قصيدته الجديدة.

الإنساني والتفاعل الإنساني

استيفان تدوروف *

ترجمة : أنور المرتجي *

يعتبر ميكاييل باختين – الذي ظهر في النصف الأول من القرن الماضي – واحدا من الرموز المثيرة والغامضة في الثقافة الأوروبية. لكن سبب هذا الإعجاب الذي حظي به يرجع مصدره إلى غنى وأصالة أعماله الفكرية التي ليس لها مثيل في الثقافة الروسية خصوصا في مجال العلوم الإنسانية، لكن هذا الإعجاب يقترن كذلك بنوع من الدهشة لأننا ملزمون بأن نتساءل من هو باختين؟ وماهي الخصائص التي تميز تفكيره؟ وبما أن خصائص فكره لها أوجه متعددة فإن ذلك يجعلنا أحيانا نشك في نسبتها إلى نفس الشخص.

لقد أثار فكر باختين اهتمام الجمهور، فمنذ سنة ١٩٦٣، ثم إعادة طبع كتبه مع إدخال بعض التعديلات عليها، عندما ظهر كتابه حول دستويفسكي في طبعته الأصلية سنة ١٩٢٩ منذ تلك المرحلة شد إليه الأنظار، لكن هذا الكتاب الرائع حول قضايا الشعرية عند دستويفسكي، لم يكن آنذاك يطرح مشاكل تتعلق بانسجامه ووحدته.

★ ناقد وباحث من المغرب

يتكون الكتاب من ثلاثة أقسام مستقلة لا يوجد بينها خط رابط، ويمثل الجزء الأول عرضا مفصلا لأطروحته حول العالم الروائي عند دستويفسكي من خلال مقاربة فلسفية، أما الفصل الثاني فيعالج موضوع الأنواع الأدبية الصغرى كالحوارات السقراطية والهجاء المينيبي القديم La ménippe و الإنتاجات الكرنفالية القروسطوية التي تمثل حسب باختين التراث النوعي الذي اعتمد عليه دستويفسكي، و آخيرا هناك القسم الثالث الذي يتكون من برنامج للدراسات الأسلوبية، معززا بتحليلات تطبيقية حول روايات دستويفسكي.

بعد ذلك سيظهر له كتاب حول رابليه سنة ١٩٦٥ (ترجم إلى الفرنسية سنة ١٩٧٠) الذي يمكن أن نعتبره تتمة وامتدادا للفصل الثاني من كتابه حول دستويفسكي (ويمكن أن نعتبر هذا الجزء –منذ تلك المرحلة– بمثابة عرض مكثف لكتابه حول رابليه) لكن لا تجمعه أدنى علاقة مع الجزأين الآخرين اللذين يعالجان التحليل المفهومي/ الموضوعاتي والتحليل الأسلوبي، إنه كتاب تاريخي وصفي، كما أنه من جهة أخرى يفتقر إلى الحدوس الفلسفية التي نجدها في كتابه حول دستويفسكي، ولهذا نجد أن هذا الكتاب سوف يثير اهتمام المختصين حول قضايا مثل الثقافة الشعبية أو ما يعرف بالكرنفالية.

في سنة ١٩٧٣ ستحدث المفاجأة، ذلك لأن كثيرا من المثقفين الذين يعتبرون حجة مرجعية في الدراسات السوفييتية سيعلنون أن باختين هو المؤلف أو المؤلف – المساعد في تأليف ثلاثة كتب، ومجموعة من المقالات التي

نشرت بأسماء مستعارة في روسيا مع نهاية سنوات العشرينيات (اثنان من هذه الكتب توجد مترجمة إلى اللغة الفرنسية هما الماركسية وفلسفة اللغة ١٩٧٧، والفرويدية ١٩٨٠). أما المقالات الأخرى فقد ترجمت ملحقة في كتابي الذي نشرته بعنوان «ميكاييل باختين والمبدأ الحواري» ١٩٨١ لكن هذه الوفرة في المراجع حول باختين، ستعمل على التقليل من دهشة القراء واستغرابهم، الذين يصعب عليهم أن يفهموا العلاقة التي تربط بين كتابه حول دستويفسكي وكتابه حول رابليه.

إن النصوص التي ظهرت في العشرينيات، تقدم صورة مختلفة عن باختين، هي صورة ذلك الناقد المشاكس (المتأثر بالفكر السوسيولوجي والماركسي) ويعلم النفس واللسانيات البنيوية (أو غيرها) وبالدراسة الشعرية كما كان يطبقها الشكلانيون الروس.

في السنة التي توفي فيها باختين (١٩٧٩) سينشر قسم جديد من كتابه (قضايا الأدب والاستيتيقا) الذي لم ينشر من قبل، متضمنا لمجموعة من الدراسات يعود تاريخ صدور أغلبها إلى سنوات الثلاثينيات، ويعتبر هذا الكتاب بمثابة تكملة لأبحاثه الأسلوبية حول دستويفسكي، وتوطئة لدراسته الموضوعاتية حول رابليه (الذي سينتهي من تأليفه سنة ١٩٤٠).

وكان آخر الأسرار المثيرة (حتى حدود) ١٩٧٩ ظهور جزء جديد من كتاباته غير المنشورة، أعدها ناشروه بعنوان «جمالية الإبداع اللغوي»، تتكون أساسا من كتابات باختين الأولى والأخيرة، مشتملة على عمل ضخم يتضمن النصوص السابقة عن مرحلة الاتجاه السوسيولوجي، مع هوامش وتعليقات كتبت خلال السنوات العشرين الأخيرة من حياته. ولقد عمل نشره لهذه المختارات من مؤلفاته على توضيح كثير من القضايا الغامضة، لكن بعضها الآخر يزداد غموضا أمام صورة باختين التي نعرفها. سيضاف إليها صورة أخرى عنه هي صورة الباحث الفينومينولوجي والفيلسوف الوجودي.

يطرح فكر باختين مشكلا، وهذه مسألة لاريب فيها، لأن الأمر لايقتضي منا أن نفرض عليه بطريقة اعتباطية وحدة وانسجاما لايوجدان في كتاباته، لكن المطلوب هنا هو أن نجعل كتاباته مفهومة وذلك مسعى مختلف. ومن أجل أن نتقدم أكثر في هذا الاتجاه علينا أن نعود إلى الوراء من أجل أن نجد جوابا عن هذا السؤال كيف يمكننا أن نموضع باختين في سياق التطورات الايديولوجية التي عرفها القرن العشرين ؟

إن الصورة التي تحضر للوهلة الأولى : هي صورة ذلك المنظر ومؤرخ الأدب، لكن في المرحلة التي أصبح فيها اسمه حاضرا في الحياة الثقافية الروسية. نجد أن المشهد الثقافي كان يتصدره في مجال البحث الأدبي مجموعة من النقاد واللسانيين والكتاب الذين سبق لنا أن تعرفنا عليهم من قبل والذين ينعتون بالشكلانيين (بالنسبة إلينا نسميهم «الشكلانيون الروس») لقد كانت تربطهم بالماركسية علاقة مبهمة. ولهذا لم يكونوا يهيمنون على المؤسسات الرسمية، لكن قيمتهم العلمية، وجدارتهم لاينازع فيها أحد، ومن أجل تحديد موقع باختين داخل النقاش الأدبي والجمالي في تلك المرحلة، يجب أن نحدد موقعه من خلال علاقته بالشكلانيين. وسوف يقوم باختين بهذا الدور مرتين، الأولى في مقاله الطويل الذي نشره لأول مرة سنة ١٩٢٨ في مجلة Voprosy (١٩٧٥) وبعد ذلك في كتابه «المنهج الشكلي في الدراسات الأدبية» (١٩٢٨) الذي نشر باسم مادفديف P. Madvede.

إن الملاحظة الأولى التي يوجهها باختين للشكلانيين، هي أنهم لايعرفون ما يصنعون، لأنهم لم يتساءلوا حول الأسس المعرفية والفلسفية التي يقوم عليها منهجهم، وهذا النسيان لايتعلق بسهو مجاني، لأن الشكلانيين يلتقون في ذلك مع كل أصحاب النزعة الوضعية، الذين يعتقدون أن غرضهم هو تطبيق العلم والبحث عن الحقيقة، ويتناسون أنهم يعتمدون على فرضيات اعتباطية. وسيتولى باختين نيابة عنهم مهمة التفسير، وذلك من أجل أن يرفع من مستوى السجال الفكري.

إن المنهج الشكلاني كما يقول باختين هو الدراسة الاستيتيقية للمادة حتى لاتختزل قضايا الإبداع الجمالي داخل أسئلة اللغة، ولهذا نجد الشكلانيين يعطون أهمية لمفهوم اللغة الشعرية، و الاهتمام بالطرائق Procédés مهما كان نوعها، لكنهم لم ينتبهوا إلى دور العوامل الأخرى التي تصنع العمل الإبداعي، كالمضمون والعلاقة مع العالم والشكل عندما ينظر إليهما من زاوية المؤلف، والانتقاء الذي يقوم به المتكلم للضمائر التي تحيل إلى أشخاص محددين في اللغة. إن المفهوم المركزي للدراسة الجمالية يجب أن

لايقتصر على مادة البناء فقط، بل أن يشمل كذلك المعمار أو بنية العمل الأدبي عندما ينظر إليهما كملتقى تتقاطع فيه المادة والشكل والمضمون.

لاينتقد باختين التعارض الحاصل بين الفن واللافن (non art) أو بين الشعر والخطاب اليومي، وإنما يهتم أساسا بالموقع الذي حاول الشكلانيون أن يضعوه فيه أي بالخصائص المحددة للبويتيقا، التي لاترجع إلى اللغة وعناصرها فقط، بل إلى أبنيتها الجمالية حسب ما ذكره مادفديف ص ١١٥) مضيفا أن موضوع علم البويتيقا يجب أن يكون هو بناء العمل الأدبي ص١٤١. لكن الشعري والأدبي لايعرفان بطريقة مختلفة إلا عند الشكلانيين «في الإبداع الأدبي نجد أن الملفوظ لم يعد مرتبطا بالموضوع، كما أن الموضوع لم يعد له علاقة بالملفوظ، أو مع علاقته بالفعل [.....] إن واقع الملفوظ كذلك لايخدم هنا أي واقع آخر».ص١٧٢.

لا ينصب نقد باختين للشكلانيين الروس للإطار الجمالي الرومانطيقي الذي تأثروا به، بل نجده لاينتقد موقعهم «الشكلاني»، وإنما غلو نزعتهم المادية، ولهذا يمكننا أن نعتبر باختين «شكلانيا» أكثر منهم. إذا أضفنا معنى جديدا للشكل، كتفاعل ووحدة بين مختلف العناصر المكونة للعمل الأدبي. إن المعنى الجديد هو الذي كان يبحث عنه باختين بإدخاله مترادفات قيمية «كالمعمار» أو «البناء» وما ينتقده أساسا هو الجانب غير الرومانطيقي عند الشكلانيين أي القول (بجمالية المادة) الذي يلتقي كثيرا مع البرنامج الذي صاغه ليسينغ Lessing في Laocoon الذي يجعل خصائص الرسم والشعر «مستخرجة من مادتهما». وبذلك يكون ليسينغ Lessing قد استعاد التقليد الأرسطي من خلال وصفه «للطرائق» المعزولة كالصور البلاغية والمفاجئ من الأحداث، والاعتراف، وكذلك الأجزاء والعناصر المكونة للتراجيديا.

تتمثل مفارقة الشكلانيين وأصالتهم كذلك، في تطبيقهم للمفاهيم الأرسطية انطلاقا من مسلمات الايديولوجية الرومنطقية، ولقد أعاد باختين من جديد وضع المذهب الرومانسي الخالص عندما اهتم جوته Goethe بنفس المجموعة النحتية Sculpturel عند Laocoon فإنه بذلك العمل يضع مفاهيم العمل الأدبي -الوحدة والانسجام- كبديل عن القواعد العامة للرسم والشعر الذين كان يحبهما ليسينغ، إننا نبقى أمناء لتفكير شلينغ Schelling وأتباعه عندما ننظر إلى العمل الفني كملتقى للذاتي والموضوعي، للمفرد والكوني، للإرادة وشرط الإكراه، للشكل والمضمون، إن الجمالية الرومانطيقية تعمل على تثمين المحايثة limmanence وتبخيس التعالي، وبذلك لاتعير أهمية كبرى للعوامل عبر-النصية transtextuelle مثل الاستعارة أو القافية أو طرائق الكشف. لقد كان باختين محقا عندما عاب على الشكلانيين جهلهم لفلسفته. أما فلسفته هو فقد كانت واضحة المعالم، إنها فلسفة الرومانطيقيين. وهذا الانتماء لايعتبر في حد ذاته عيبا. لكنه مع ذلك يحد من أصالة موقفه. إننا لن نتسرع في الوصول إلى نتيجة ما. ومع ذلك فإن الأمر يتعلق هنا بنصين ينتميان إلى العشرينيات من القرن الماضي، بالرغم من أن باختين لم يقطع صلته مع الجمالية الرومانطيقية (خصوصا في نظريته حول الرواية) و لا يمكن أن نختزل فكره فقط في هذه النظرية بل أن نتجاوز ذلك إلى الإشكالية المرتبطة بالأسس الجمالية العامة، التي تبدو وكأنها هامشية، وهذا موضوع آخر نكتشفه اليوم والذي يعتبر منذ بداية العشرينيات حتى وفاة باختين من القضايا المركزية والخصوصية التي كان يهتم بدراستها، لأنه يرتبط بمسألة جمالية واحدة، كما أنه موضوع عام لأنه يتجاوز كثيرا موضوع علم الجمال بالمعنى الحرفي، ويتعلق الأمر هنا بالعلاقة التي تربط بين المبدع والكائنات التي يخلقها، أو كما يقول باختين تلك العلاقة التي تجمع بين المؤلف والشخصيات، لأن معرفة هذه العلاقة ستكون مفيدة في الكشف - وهذا نادرا ما يقع في مسيرته الثقافية - عن انقلاب نوعي في أفكار باختين حول هذا الموضوع.

يوجد موقفه الأول في كتابه الذي اكتشف مؤخرا، والمخصص أساسا لدراسة هذه المسألة، حيث يؤكد فيه أن الحياة لايكون لها معنى ولاتتحول إلى عنصر ضروري للبناء الجمالي إلا عندما ينظر إليها من الخارج ككل، بمعنى آخر يجب أن يدمج ذلك داخل أفق شخص آخر. وبالنسبة للشخصية نقصد بها الشخص الآخر، أو الكاتب، أو ما يسميه باختين بالموقع المغاير للكاتب Lexotopie، إن الإبداع الجمالي هو إذا مثال خصوصي متحقق من خلال العلاقات الإنسانية.

(حيث يوجد شخصان، أحدهما يتضمن كليا الشخص الآخر، وبذلك يتحقق اكتمال وتحقيق المعنى، هذه العلاقة غير المتكافئة بين ما هو خارجي وما هو فوقي، والتي تعتبر شرطا ضروريا في العملية الإبداعية تتطلب حضور عناصر

«مخربة» كما يقول باختين، أي أنها خارجة عن الوعي كما يُفكَّرُ فيه من الداخل، لكنها تبقى ضرورية في بنائه ككل لايتجزأ. تلك العلاقة اللامتكافئة التي لايتردد باختين في وصفها من خلال الرجوع إلى تشبيه بليغ عندما يقول : إن خلود الفنان رهين باستيعابه للموقع المغاير Extopie العلوي (الاستيتيقا ص ١٦٦ التشديد من عندي).

لاينكر باختين أنه هنا يقدم لنا معيارا ولايهمه المعطى الواقعي، كما أن بعض الكتاب مثل دستويفسكي ينسون هذه القاعدة الجمالية لأن العلاقة الفوقية تعتبر ضرورية بالنسبة للمؤلف اتجاه الشخصية، حتى تمنح الشخصية قوة تتجاوز قوة المؤلف. وبذلك يهتز عكسيا موقع المؤلف حتى يصير شبيها بموقع الشخصية عندما يكون أمام مواقف خاصة أو حقائق مطلقة، وخطأ هؤلاء الكتاب أنهم يضعون المؤلف والشخصية معا في نفس المستوى، وهذا الموقف له عواقب كارثية لأنه لاتوجد حقيقة مطلقة (عند المؤلف) أو حقيقة خاصة بالشخصية. هناك فقط مواقف نسبية وليس هناك ضرورة للمطلقات.

في أحد الكتابات التي نشرها بولشينوف Volchinov سنة ١٩٢٦. نكتشف أن الموقف الذي يتخلى عن الإيمان بالمطلق يمثل خاصية (غير مرغوب فيها) في المجتمع الحديث، بمعنى آخر أننا لانقدر على أن نقول شيئا موثوقا فيه، ومن أجل الكشف عن هذه الشكوك علينا أن نحتمي بأشكال مختلفة من الشواهد، لأننا لانتكلم إلا بواسطة مزدوجتين.

مثل هذه الحاجة إلى «المواقع المغايرة» تعتبر تقليدا «كلاسيكيا» فالإله ما زال يوجد بالتأكيد في مكانه، وعلينا أن لانخلط بين الخالق ومخلوقاته لأن التراتبية بين مستويات الوعي تعتبر راسخة، كما أن الموقع الفوقي للمؤلف يسمح له بأن يحكم بكل ثقة على شخوصه، لكن هذا الرأي سيتراجع عنه باختين، حيث سيتأثر في مسيرته العلمية بالمثال النقيض الذي عبر عنه دستويفسكي (حسب الصورة التي تقدم عنه) والذي يمثل

لاينكر باختين أنه هنا يقدم لنا معيارا ولايهمه المعطى الواقعي، كما أن بعض الكتاب مثل دستويفسكي ينسون هذه القاعدة الجمالية لأن العلاقة الفوقية تعتبر ضرورية بالنسبة للمؤلف اتجاه الشخصية، حتى تمنح الشخصية قوة تتجاوز قوة المؤلف. وبذلك يهتز عكسيا موقع المؤلف حتى يصير شبيها بموقع الشخصية عندما يكون أمام مواقف خاصة أو حقائق مطلقة، وخطأ هؤلاء الكتاب أنهم يضعون المؤلف والشخصية معا في نفس المستوى، وهذا الموقف له عواقب كارثية لأنه لاتوجد حقيقة مطلقة (عند المؤلف) أو حقيقة خاصة بالشخصية. هناك فقط مواقف نسبية وليس هناك ضرورة للمطلقات

كتابه الأول (الذي نشر سنة ١٩٢٩) تنويها بالمسار الذي أدانه من قبل. فبدلا من أن يثبت موقفه السابق الذي يخدم قانونا جماليا عاما، فإنه يتحول إلى ميزة تعبر عن وضع خاص يوجزه باختين من خلال مصطلح (المنولوجية). وبهذا التحريف لدستويفسكي يتم احتواء «الحوارية» باعتبارها في نفس الآن رؤية للعالم وأسلوبا في الكتابة، والتي من خلالهما سيعمل في مرحلة لاحقة على الكشف عن أهميتها.

في المرحلة السابقة عندما كان يلح على التوازي بين الشخصيات والمؤلف وأفضلية هذا الأخير، نجد باختين يعيد تكرار القول بأن كتابات (دستويفسكي) تظهر صوت الشخصية لتبنيها بنفس الطريقة التي تبنى بها الشخصية كما في الرواية العادية) (١٩٦٣ ص ٧-٨) أي أن ما كان يقوم به المؤلف أصبحت الشخصية تقوم به الآن وبذلك لم يعد المؤلف يمتلك أهمية بالمقارنة مع الشخصية. كما أنه لايوجد أي فائض دلالي يميز بين رؤيته لهما،بناء على نفس الحقوق المتكافئة.

ترتبط أفكار دستويفسكي المفكر، في علاقة حوارية مع باقي الصور الفكرية الأخرى «على قدم المساواة» كما قال بوبر Buber وهذا ما أكده من قبل باختين. لقد كان دستويفسكي أول من استوعب العلائق بين المؤلف والشخصية كعلاقة من نوع (أنا- أنت) بدلا من (أنا – ذاك).

لقد أصبحت الإحالة إلى المطلق Labsolu أي إلى الحقيقة التي كانت تقوم عليها الرؤية السابقة موقفا مرفوضا. لقد كتب باختين (ان التمثيل الفني للفكرة ليس ممكنا إلا عندما تكون هذه الفكرة أو تلك بعيدة عن ثنائية التأكيد والنفي، ودون أن نلحقها بالتجربة السيكلوجية) ص١٠٦. فالرواية النموذجية لا تعرف إلا حالتين : الأولى إما أن تكون الأفكار مسبوكة تبعا لمضمونها، وبذلك تكون إما صحيحة أو خاطئة، وإما أن ينظر إليها كعلامات تعبر عن سيكلوجية الشخصيات أما الفن الحواري فإنه ينتمي إلى مستوى ثالث،

ينزاح عن ثنائية الصواب والخطأ أو الخير والشر كما هو الشأن بالنسبة للمستوى الثاني دون أن يختزل فيه ؟ وكل فكرة تصدر عن شخص ما تتحدد في علاقتها مع الصوت الذي ينقلها إلى الأفق الذي تتوجه إليه. فبدلا من المطلق نجد تعددا في وجهات النظر التي تمثل رؤى الشخصيات، ورؤية الكاتب كما استوعبها، وهذه الرؤى المختلفة لايوجد بينهما أي تمايز أو تراتبية. ويمكن تشبيه ثورة دستويفسكي على المستوى الجمالي والفني بثورة كوبرنيك أو بثورة أينشتين، عندما يتعلق الأمر بمعرفة عالم الفيزياء (هذه هي الصور المفضلة عند باختين) حيث لايوجد مركز لأننا نعيش داخل «النسبية المعممة».

يؤكد باختين على آرائه، عندما يرى أنه من المستحيل في العالم المعاصر أن نستوعب حقيقة مطلقة، وأنه علينا أن نكتفي بذلك الشاهد بدلا أن نتكلم باسم الحقيقة، لكنه لايضيف إلى هذه النتيجة أي حكم بالإدانة أو الحسرة – وبالتالي فإن السخرية. (هكذا يسمي هذه الطريقة في التعبير) هي حكمتنا، ومن بإمكانه اليوم أن يدعي أنه يمتلك الحقيقة ؟ إن رفض السخرية يؤدي بنا طواعية إلى اختيار «التفاهة». وهذه هي طريقة دستويفسكي في كتاباته الصحفية، وهو الاختيار الذي يبقى أمامه – بالرغم من أنه اختيار لايسمح لنا بأن نصل إلى المطلق – من أجل أن ننصت إلى الوجود كما ينصح بذلك هيدغر Heideger.

من المدهش أن يتفق باختين مع الرأي الذي دافع عنه في نفس المرحلة جان بول سارتر. ففي مقال نشره سارتر سنة ١٩٣٩ بعنوان «السيد فرانسوا مورياك والحرية» (مواقف ج١– ١٩٤٧) نجد سارتر يدين كل كتابة روائية يمثل فيها المؤلف موقعا متميزا بالمقارنة مع باقي الشخصيات. لكن بالرغم من عدم استعماله لمصطلح المونولوجية، فإنه يقترب كثيرا من الرأي الذي يربط الرواية بالحوارية (الروائي عليه أن لايترك أرض المعركة [....] وأن لايقدم حكما (ص٤١) بل عليه أن يكتفي بتقديم شخصياته، وعندما يقدم حكما عليها فإنه بذلك يتماهى مع الإله / الخالق. بينما الخالق والرواية يتعارضان بطريقة متبادلة (وهذا ما لم يفهمه موريك). فالرواية تكتب من طرف إنسان من أجل أناس وذلك من خلال رؤية الإله الذي يكشف عن الظواهر السطحية دون أن يهتم بها. في هذه الحالة، لايتعلق الأمر بالرواية (ص٥٧) وكما فعل باختين نجد سارتر يستوعب هذه الثورة التي قامت بها الرواية من خلال كتابات دستويفسكي ويقارنها بثورة أينشتين (في الرواية الحقيقية وكما هو الشأن في عالم أينشتين لايوجد مكان للملاحظ الذي له امتياز). وكما هو الشأن بالنسبة لباختين فإننا نجد سارتر يقر في الأخير بغياب المطلق «لأن ذكر الحقيقة المطلقة في رواية ما، لا يمكنه أن يصدر إلا عن خطأ تقني» ص٤٧» ما دام الروائي ليس من حقه أن يصدر أحكاما مطلقة» ص٤٦.

لايريد باختين منا أن نتعامل مع آرائه كدعوة إلى النسبية لكنه لايقدم لنا تفسيرا لأوجه الاختلاف في موقفه، إنه يقارن مفهوم التعدد عند دستويفسكي ودانتي Dante الذي يوهمنا باللحظة المثالية للخلود التي تحتلها الأصوات التي تنتمي إلى مختلف المجالات الأرضية والسماوية (دستويفسكي ص٣٦ و٤٢). إن باختين لايكتفي فقط بذكر الطابع العمودي كحدث ثانوي أو تراتبي، حيث يتعارض عالم دانتي مع العالم الأفقي عند دستويفسكي الذي يقابل عالم التواجد الخالص Voprosy ص٣٠٨) بل يذكر أن الفرق بينهما يعود إلى اختلاف جوهري. وإذا كان الأمر كذلك، فإننا لن ندرك جيدا السبب الذي يجعل من دستويفسكي وكذلك من باختين الذي يعتبر الناطق الرسمي الذي يتكلم نيابة عنه، أن ينجو من النزعة النسبوية. وإذا كان هذا هو الرأي الأخير لباختين فإنه من الضروري أن نتعامل معه باعتباره خير ممثل ليس فقط للجمالية الرومانطيقية في توجهاتها الكبرى بل ممثلا كذلك للايديولوجية الفردية التي تهيمن اليوم على عصرنا.

لكن الأشياء لاتبدو بهذه البساطة، بالرغم من أن باختين يفصح عن هذه الايديولوجية، بطريقة غير مباشرة، من أجل أن يبلغنا هنا رأيا آخر يختلف عما قاله سابقا في «مؤلفات الشباب» حول الكاتب والبطل، وكذلك كتابه حول دستويفسكي، بحيث أن الصراع ليس مفتوحا، فالأمر لايتعلق هنا بوعي قيد التطور مع مرور الزمن، وعلينا أن نشك في أن باختين كان واعيا بذلك، لأن الأمر يتعلق بأفكار ضعيفة كان يعتقد باختين أنها مواقف متماسكة. ومن ثم يخيل إلي أن هذا الموقف يمكننا أن نعتبره الإضافة الجديدة التي قدمها باختين.

يجب علينا من أجل أن نكتشف ذلك الموقف الثالث، أن ننطلق مع باختين من التأويل الذي قام به لفكر وموقف

دستويفسكي، لأنهما يعتبران حاسمين في فهم أفكار باختين، فبعد خطابه الشهير حول بوشكين سنة ١٨٨٠ سأل دستويفسكي الكاتب كيبيلين Keveline حول فكرته التي تقوم على عقيدة أخلاقية (مفادها أن كل من يقوم بفعل أخلاقي يكون بالضرورة منسجما مع معتقداته)، وهذا الموقف يمثل تأويلا جديدا للنسبية والفردية (كل شخص له رأيه الخاص) الذي لايختلف في مضمونه عما وجده باختين عند دستويفسكي الذي كتب في جوابه عن سؤال طرحه عليه كيفلين Keveline .

(لايمكننا أن نعرف الأخلاق من خلال الإخلاص لمعتقداتنا بل علينا كذلك أن نسائل ذواتنا حول صحة معتقداتنا. علينا أن نسائل ذواتنا هل تعتبر عقيدتنا صحيحة ؟ لأن المحك الوحيد من أجل التأكد من صحة معتقداتنا نجده في المسيح [....] إنني لايمكنني أن أعتبر إنسانا بأنه أخلاقي إذا كان يقوم بقتل الزنادقة، فأنا لا أتفق معك عندما تعرف الأخلاق بأنها هي الانسجام مع المعتقدات الخاصة، لأن هذا التعريف يتعلق بالشرف وليس تعريفا للأخلاق. إن لي نموذجا مثاليا للأخلاق ممثلا في المسيح. وهنا نتساءل هل كان بمقدرة المسيح أن يقوم بإحراق الزنادقة ؟ إذا كان الجواب بالسلب، فإن ذلك يعني أن إحراق الزنادقة هو سلوك غير أخلاقي[...] لقد أخطأ المسيح – وذلك شيء مؤكد، كما أن نفس الإحساس يقول : أحب أن أكون مخطئا مع المسيح بدلا من أن أكون معكم (Litératures naslesdstro LXXX III p 674).

يلح دستويفسكي كثيرا على وجود نوع من التعالي، عندما يميز بين الشرف أو الإخلاص للمعتقدات والحقيقة، لأن الحقيقة الإنسانية يجب أن يفهمها الإنسان بدلا من أن تبقى صورتها تجريدية وذلك هو معنى صورة المسيح، هذه الحقيقة المؤنسنة humanisé والمجسدة لها دلالة أكثر من الفكرة الأخرى، ويجب أن نفضلها عندما يتعارض المعنيان مع (أخطاء المسيح) وهذه هي الميزة الخصوصية للحقيقة الأخلاقية.

لقد كان باختين مطلعا على هذا النص الذي ذكره «دستويفسكي ص ١٣٠-١٣١» لكن التعليق الذي يقدمه يعتبر دالا عن تأويله الخاص لدستويفسكي (إنه يفضل أن ينحاز للخطإ لكن مع المسيح : ص ١٣١) أو كما كتب في مرحلة لاحقة (التعارض بين الحقيقة والمسيح عند دستويفسكي(الاستيتيقا ص ٣٥٥) يقترب هذا التأويل من المعنى المضاد لأن دستويفسكي لايعارض بين الحقيقة والمسيح) بل يطابق بينهما من أجل أن يعارضهما مع فلسفة «وجهات النظر» أو المعتقدات. ثم بعد ذلك وفي مرحلة ثانية نجده من داخل عالم الأخلاق يميز بين الحقيقة المجسدة والحقيقة اللاشخصية impersonnelle من أجل أن يفضل الحقيقة الأولى على حساب الثانية. لكن الاعتراف بذلك أدى إلى تقويض موقف باختين الذي يكتفي بوجهة نظر قريبة من رأي كابلين» : Kablain أن كل الشخصيات الرئيسية عند دستويفسكي هم مجرد «وجهات نظر» غير مبالين، خصوصا عندما تكون الفكرة قد أصبحت النواة الصلبة التي تشكل شخصيتهم (دستويفسكي ص ١١٥).

وبذلك ألا نؤسس حكما أخلاقيا حول الإخلاص للمعتقدات كما نجدها عند القاتل راس كليكوف Ras Kleikov والعاهرة سونيا Sonia، وإيفان Ivan المتواطئ مع قاتل أبيه «والمراهق» الذي يحلم بأن يكون مثل روتشيلد Rothchild لقد كتب دستويفسكي في مسودات الرواية التي لم يكملها (حياة صياد كبير).

(يجب على الفكرة التي تطغى على الحياة أن تكون مرئية، بمعنى آخر أي دون أن نشرح بواسطة الكلمات الفكرة المهيمنة ككل. إلا عندما نتركها لغزا بدون حل، يجب أن نجعل القارئ ينظر دائما إلى هذه الفكرة باعتبارها فخا).

يستشهد باختين كذلك بهذا النص (لدستويفسكي ص ١٣٢) من أجل دعم رأيه، لكن دستويفسكي لايفصح في هذه القولة عن تخليه عن التمييز بين الفكرة الكافرة والفكرة المفخخة، ولهذا لايعبر عنها صراحة، بل يكتفي بالتلميح بطريقة غير مباشرة.. وفي موقع آخر يعتبر باختين أن الحقيقة ليست منطوقة عند دستويفسكي (قبلة المسيح) الاستيتيقا ص ٣٥٣) لكن صمت المسيح أمام المحقق الأكبر لايعني تراجعا عن الحقيقة التي لايمكن التعبير عنها بواسطة الكلمات، وعلى الحقيقة أن تكون مجسدة وغير مباشرة، و ما هو مؤكد في كل ما قيل، هو أن الحقيقة موجودة بالنسبة لدستويفسكي.

يمكننا أن نضيف إلى هذه الشواهد التي أخذها باختين عن دستويفسكي، شاهدا آخر يقتبسه من (مذكرات كاتب ١٩٧٣) لدستويفسكي معلقا على مسرحية كاتب شعبوي.

«إن الكاتب معجب كثيرا بشخصيته التي لم يحاول ولو مرة واحدة أن يهيمن عليها برؤيته، يخيل إلينا أنه لم يعرض بطريقة حقيقية كل الخصائص الموجودة في الشخصية،

ولهذا عليه أن يكشفها بطريقة صارمة من خلال وجهة نظره الفنية. وفي جميع الأحوال فإن الفنان الحقيقي عليه أن لايساوي نفسه مع الشخصيات التي يقدمها، وأن يكتفي بحقيقته الخاصة به والواقعية بالنسبة له، حتى لانصل إلى حقيقة تعتمد على الانطباع (Polnoe Sobramiedochinent «1980 XXI).
لكن من المؤكد أن هذه العبارات توجد في كتابات صحفية «بلهاء» عند دستويفسكي، ومساواة البطل بالمؤلف التي ينسبها باختين إلى دستويفسكي ليست فقط مخالفة لمقاصد هذا الأخير، وإنما هي من قبيل المستحيل الذي يتعارض مع مبادئه، وهو ما يؤكده باختين عندما يقول (إن وظيفة «الفكرة المهيمنة» التي أشار إليها سابقا دستويفسكي تختزل تقريبا من طرفه إلى لاشيء (ويجب أن لا توجه الاختيار وتنظيم المادة (دستويفسكي ص ١٣٢) لكن كلمة التحديد تقريبا هنا هي كلمة كبيرة. وفي نص آخر لدستويفسكي نجده يقول (إن المؤلف ليس سوى مشارك في الحوار «ومؤطرة» (الاستيتيقا Estitika). لكن التقديس يزيل كل أهمية لما ذكره من قبل. فإذا كنت المؤطر للحوار فإنني لن أكون سوى مجرد مشارك بسيط.
يخيل إلينا أن باختين يخلط بين شيئين، الأول أن أفكار المؤلف عندما يعرضها في رواية هي قابلة للمناقشة مثلها مثل أفكار المفكرين. كما أن المؤلف يوجد في نفس المستوى الذي توجد فيه شخصياته، لكن مثل هذا الخلط ليس مقبولا لدى المؤلف، الذي يعرض أفكاره وأفكار باقي الشخصيات. إن باختين ليس محقا إلا إذا كان لايميز بين دستويفسكي وشخصية كرامزوف.Alioche آنذاك يمكننا القول إن صوت شخصية أليوش Alioche يوجد في نفس المستوى مع صوت شخصية إيفان. لكن دستويفسكي هو الوحيد الذي كتب (الإخوة كرامزوف) التي يقدم فيها أليوش كما يقدم شخصية إيفان، ليجعل من دستويفسكي مجرد صوت كباقي الأصوات التي توجد في الرواية. إنه المبدع الأوحد والمفضل والمختلف كذلك عن كل الشخصيات، لأن كل واحد منهم ليس سوى مجرد صوت، بينما دستويفسكي هو الخالق لهذا التعدد في الأصوات ذاته. يعتبر مثل هذا الخلط مثيرا للدهشة خاصة في كتاباته الأخيرة، لقد عمل باختين على مقاومة هذا الغموض في كثير من المناسبات، خصوصا عندما يتعلق الأمر بمفهوم «صورة المؤلف» التي اعتبرها مفهوما خاطئا (Estitika p 288-353 CF Voprosy p 405) حيث نجد باختين يصر دائما على التمييز الحاسم بين المؤلف من جهة وشخصياته من جهة أخرى، حتى تلك الشخصية الخاصة التي هي «صورة المؤلف» أو «المؤلف الضمني»).
إن المؤلف لا يمكنه أبدا أن يتحول إلى جزء من الأجزاء المكونة لعمله الأدبي، أو أن يتحول إلى صورة أو أن يكون جزءا من الموضوع، إنه ليس بالطبيعة المخلوقة Nature creata أو الطبيعة المطبوعة naturata et creans وإنما هو مجرد طبيعة خالصة أي طبيعة خالقة وليست مخلوقة natura creans et non creata (الاستيتيقا ص ٢٨٨).

إن المؤلف لا يمكنه أبدا أن يتحول إلى جزء من الأجزاء المكونة لعمله الأدبي، أو أن يتحول إلى صورة أو أن يكون جزءا من الموضوع، إنه ليس بالطبيعة المخلوقة أو الطبيعة المطبوعة وإنما هو مجرد طبيعة خالصة أي طبيعة خالقة وليست مخلوقة

من المدهش أن التعريف المدرسي scolastique الذي يتبناه باختين من أجل تعريف المؤلف، بصدق داخل سياق مرتبط (كما هو الشأن عند جان سكوت اريجين Jean scot Erigène) بالإلاه وحده فقط.
لقد أدرك باختين وجود خاصية في العمل الأدبي عند دستويفسكي، لكنه أخطأ في طريقة تحديدها. ولقد كان دستويفسكي متميزا عندما قدم في آن واحد، وفي نفس المستوى، مجموعة من الأفكار التي كلها مقنعة. بينما الأمر ليس كذلك عندما يتعلق الأمر به كروائي، هناك اعتقاد في الحقيقة كأفق فضائي، فالمطلق بالإمكان أن لاتتقمصه شخصية ما (والناس ليسوا كلهم هم المسيح) ومع ذلك فإن الاستفادة من الفكرة المنظمة لبحثهم المشترك، هو ما دفع باختين أن يعترف بطريقة ملتوية، بأن تعددية الأفكار وتعدد الحقائق ليست بالضرورة مترابطتين.
(من الملاحظ أن مصطلح الحقيقة الوحيدة، لايصدر أبدا – بالرغم من ضرورته – عن وعي واحد ووحيد، بإمكاننا أن نقبل بأن وجود حقيقة واحدة يتطلب تعددا في مستويات الوعي دستويفسكي ص ١٠٧).
لكن أليس من الممكن أن نقبل أن تعدد مستويات الوعي لايتطلب دائما أن نقبل بالحقيقة الوحيدة ؟
يذكر باختين عبارة دستويفسكي مع تعليق طويل عليها، عندما لايقدم دستويفسكي نفسه كعالم للنفس Psychologue

وإنما «كواقعي» بالمعنى الراقي للكلمة أي أن دستويفسكي لايكتفي بالتعبير عن حقيقة جوانية، وإنما يصف لنا حالة أناس يوجدون منفصلين عنه، وأن هؤلاء لايمكن اختزالهم داخل حقيقة وحيدة (أي حقيقته). فالناس مختلفون، وهذا يعني أنهم متعددون، وأن تعدد الأشخاص هو الحقيقة التي تؤكد كينونة الإنسان، وهذا هو السبب العميق الذي دفع باختين بأن يهتم بدستويفسكي، وإذا حاولنا الآن أن نفهم من خلال رؤية شاملة - مساره الفكري يمكننا أن ندرك أن وحدة تتحقق من خلال هذه الفكرة، التي نجدها عنده منذ مرحلة ما قبل صدور كتابه حول دستويفسكي، إلى الشذرات الأخيرة، حيث نخلص في الأخير إلى أن التفاعل الإنساني يعتبر عنصرا مكونا لما هو إنساني، وهذا هو المنظور الشامل لفكر لايمكن أن نختزله أبدا في الايديولوجية الفردية...والتي من خلالها لم يتوقف باختين عن البحث عما يمكن أن نعتبره اليوم لغات مختلفة بغية التعبير عن نفس الرؤية الواحدة. وهكذا يمكننا أن نميز أربع مراحل كبرى من تطوره الفكري (أو أربع لغات) تبعا لطبيعة المجال الذي يلتقط من خلاله فعل Laction هذا الوعي، وهي كالتالي : الوعي الفينومينولوجي، ثم السوسيولوجي والوعي اللساني، والتاريخي-الأدبي، وفي المرحلة الخامسة التي رظهرت في السنوات الأخيرة- نجد باختين يعمل على التركيب بين هذه المراحل جميعها.

نجد المرحلة الفينومنولوجية Phénomenologique في كتاب باختين الأول الذي خصصه للعلاقة بين المؤلف والبطل، والتي يعتبرها حالة خاصة بتلك العلاقة التي تجمع بين شخصين، لكنه بعد دراستها يكتشف أن مثل هذه العلاقة لايمكن حدوثها (بالإمكان عدم وجودها) لكنها ضرورية، حتى يستطيع الكاتب الإنساني أن يحقق وجوده كهوية متكاملة، لأن كماله لايمكنه أن يأتي إلا من الخارج، أي من خلال نظرة الآخر (وهذا الموضوع معروف لدا قراء سارتر). يرتبط الاستدلال الذي يقدمه باختين بجانبين في الشخصية الإنسانية. الأول يتعلق بالمجال المرتبط بالجسد لأن جسدي لايصير وحدة إلا عندما ينظر إليه من الخارج أو أمام مرآة (بسهولة أنظر إلى جسد الآخرين كشيء واحد ومكتمل). أما بالنسبة للعنصر الثاني فيرتبط بما هو زمني ويتعلق الأمر «بالروح» لأن ولادتي وهويتي تحددان وجودي ككل، كما أن وعيي لايمكنه أن يدرك من الداخل. ويمكننا أن نعتبر الآخر مكونا للذات، وفي صلب العلاقة غير المتكافئة معه، و تعدد الأفراد يأخذ معناه من خلال التعدد «الكمي» للأنا حيث يعتبر كل واحد منهما عنصرا مكملا وضروريا.

تبلغ المرحلة السوسيولوجية أو الماركسية ذروتها من خلال ثلاثة كتب نشرها أصدقاء باختين ومساعدوه. والتي حارب فيها الاتجاه الذاتي Subjective في الدراسة السيكولوجية واللسانية معتبرا أن الإنسان هو الكائن الوحيد في العالم، وهذا الاتجاه الذاتي يعمل على مناهضة النظريات الامبريقية التي تكتفي بدراسة الموضوعات من خلال الملاحظة، والتفاعل الإنساني، ولقد أكد باختين ومساعدوه على الطابع المميز للبعد الاجتماعي للغة والفكر باعتبارهما عنصرين مكونين للإنسان داخل علاقة متفاعلة بين الذوات.

في هذه السنوات بالضبط سيعمل باختين جاهدا من أجل تأسيس قواعد ألسنية جديدة، أو كما سيسميها فيما بعد «عبر اللسانيات (Translinguistique) والتي تقترب اليوم من مصطلح «التداولية» التي تدرس الملفوظ وعملية التلفظ أو التداخل اللفظي Linteraction Linguistique، فبعد قيامه بنقد اللسانيات البنيوية والبويتيقا الشكلانية التي كانت تختزل اللغة في السنن، متناسية أن الخطاب هو قبل كل شيء نقطة اللقاء بين شخصين يعرفان من خلال وضعهما الاجتماعي، ولهذا سيعمل باختين على صياغة مسلمات جديدة تدرس موضوع التداخل اللفظي، وفي الفصل الأخير من كتابه حول دستويفسكي سيخصص دراسة طويلة حول موضوع «الخطاب في الرواية» محللا فيها الطريقة التي تجعل الأصوات تتعالق مع صوت الذات المضمرة داخل عملية التلفظ. أما المرحلة التاريخية الأدبية والتي تبدأ أواسط سنوات الثلاثينيات حيث ظهر فيها كتابان عظيمان أحدهما حول جوته Goethe والآخر حول رابليه Rablais، رغم أنه لم يصلنا منهما سوى كتابه الثاني، أما الأول فلم يبق منه سوى شذرات متفرقة ودراسة عامة عن مصطلح «الكرنوتوب» Chronotope حيث يرى فيه باختين أن الأدب قد وظف دائما تعددا للأصوات التي تحضر في وعي المتكلمين وذلك عبر طريقتين مختلفتين : إما أن يكون خطاب العمل الأدبي متجانسا لكنه يتعارض كليا مع المعايير اللسانية العامة، أو أن تكون تعددية الخطابات hétérologie داخل نفس النص. وهذا الاتجاه الثاني هو الذي اهتم بدراسته باختين

سواء داخل الأدب أو خارجه، كما في دراسته حول الحفلات الشعبية، والكرنفال وتاريخ الضحك.

كل واحد من هذه الموضوعات التي درسها باختين يمكن الحكم عليها داخل المجال الخاص بها، لكن من الواضح كذلك بأنها تنتمي جميعها إلى مشروع مشترك لايمكنه أن يتوافق مع الايديولوجية الفردية، التي كانت سببا في كثير من الانتقادات التي وجهها باختين إلى دستويفسكي الذي يمثل النقيض (لثقافة العزلة المبدئية والتي لامخرج لها (الاستيقا ص ٣١٢) أمام فكرة الكائن الذي يكتفي بذاته auto-suffisant من أجل تمييزه عن اتجاهين، ولهذا كان يعارض أحيانا بين مصطلح (الشخصانية) مع النزعة الذاتية subjecivisme، حيث يطابق مفهوم الشخصانية بمفهوم «الأنا» بينما الذاتية كانت تعتمد على العلاقة الموجودة بين «الأنا» و «الآخر» (مصدر سابق ص٣٧٠) والمقارنة التي كانت تقربه من مفهوم العالم عند دستويفسكي لاتلتقي مع باقي أطروحاته، وإنما تفترض مفهوما للذات يتفاعل مع باقي الذوات transindividuelle .

إذا كان من الضروري أن نبحث له عن صورة تشد الجميع إليها، أي تلك الصورة التي تسكن العالم الثقافي عند دستويفسكي، فإننا سنجدها في الكنيسة حيث تلتقي الأرواح المذنبة، موحدة بين المخطئين والمؤمنين (دستويفسكي ص٣٦).

لكن الكنيسة ليست مجرد مواجهة بين الأصوات مع الحقوق العادلة، بل إنها المكان النوعي والمتميز الذي يوحد بين الأفراد الذين يوجدون فيها، ولايمكن أن يوجدوا إلا من أجل عقيدة جماعية.

إن «الإنسان الكامل» surhomme موجود، لكن ليس بالمعنى النيتشوي أي ككائن أعلى، فأنا مثل الإنسان الكامل في علاقتي بالآخر. كما أنه هو كائن أعلى بالنسبة إلي، أي أن موقعي الخارجي أو موقعي المغاير (extopie يمنحني الحق في أن أنظر إليه ككل. كما أنني لايمكنني أن أقوم بعمل ما دون الأخذ بعين الاعتبار وجود الآخرين، فعندما أعرف أن الآخر يمكنه أن يراني فإنه يحدد بذلك شرط وجودي. يأخذ البعد الاجتماعي للإنسان معناه الأخلاقي ليس من خلال الإحسان أو من خلال سمو الكوني، بل من خلال الاعتراف بالطابع المؤسس «للتفاعل الإنساني (linterhumain». و ما هو إنساني لايعود فقط إلى المفهوم، بل حتى ما هو اجتماعي لايقتصر فقط على الأفراد مهما كان عددهم، وبإمكاننا أن نتصور أن مثل هذا التجاوز الذي لايطابق النمو الخالص أو البسيط لايؤدي بنا إلى تحويل الآخر إلى موضوع، أي ذلك السمو الذي يجعلنا نحيا داخل أفعال الحب والاعتراف والغفران والإنصات الفعال (الاستيتيقا ص ٣٢٥).

يمكننا أن نكتشف في هذه اللغة نوعا من الاسترجاع المسيحي ونحن نعرف أن باختين كان في حياته الشخصية مؤمنا (مسيحي أرتودكسي). كما أن بعض الإحالات الصريحة والنادرة إلى الدين في كتاباته المنشورة، تسمح لنا بأن نتعرف على آرائه، فالمسيحية هي دين ينفصل جذريا عن العقائد القديمة، خصوصا اليهودية التي لاتنظر إلى الله باعتباره تجسيدا للصوت الذي يعبر عن وعيي، وإنما باعتباره كائنا يوجد خارج ذاتي، يمنعني أن أنتهك ذاتي التي «أنا» في حاجة إليها، فأنا علي أن أحب الآخر وليس من الضروري أن يحبني في ذاتي، لكن بإمكانه ومن الواجب عليه أن يحبني، إن المسيح هو الآخر الأسمى الخالص والكوني، (و ما يجب علي أن أكونه بالنسبة للآخر، هو ما يمثله الله بالنسبة إلي، (استيتيقا ص ٥٢٩) وبالتالي فإن صورة المسيح هي في نفس الوقت نموذج للعلاقة الإنسانية) (وعدم التكافؤ بين أنا وأنت، وضرورة التكامل مع أنت). كما أنها تجسد الحد الأقصى نظرا لأنه ليس سوى آخر. وهذا التأويل للمسيحية يرتبط بالمبحث المسيحي Christologie الذي عرفه التراث الديني عند الروس، القريب من عقيدة دستويفسكي وهو ما عبر عنه باختين (بأن ما يمثله المسيح بالنسبة للبشر هو ما يمثله دستويفسكي بالنسبة لشخوصه لكن ذلك لايعني أنه بذلك يتساوى معهم).

(وهكذا يمكن القول إن عمل الإله إزاء الإنسان يسمح له بأن يكشف عن ذاته حتى النهاية في تطور ملازم، وأن يحكم على نفسه ويفند مزاعمه) (ص٣١٠٩).

بإمكاننا أن نقدر قيمة هذا التأويل للآخر المطلق الذي دعا إليه باختين (وربما حتى دستويفسكي) عندما نقارنهما مع قولة شهيرة لروسو الذي تحدث عن نفسه في مقدمة كتابه «الاعترافات». معتبرا نفسه كآخر خالص، وهو بذلك يبحث عن معرفة ذاته في مواجهة مع باقي البشر، حتى يجعل من حياته الخاصة التي يعرضها أمامهم عنصرا مساعدا عند المقارنة. (من أجل أن نتعلم كيف نحب، يجب أن يكون عندنا على الأقل طرف واحد حتى تتحقق المقارنة لكي تعرف

الشخص ذاته والآخر، ذلك الآخر الذي هو أنا).
ليس الفرق الأساسي في الطبيعة الإنسانية الأبدية لذلك الوسيط الكوني، إن مسيح باختين هو صورة إنسانية بما فيه الكفاية. أما روسو فإنه لايسعى إلى القيام بهذا الدور. بينما نجد باختين يضع أمام نفسه شخصا آخر لا يحضر كما جاء في قولة روسو إلا كموضوع للمقارنة مع ذات قد حددت من قبل، أما بالنسبة لباختين، فإنه يشارك في تأسيس ذاته، بينما نجد روسو لايرى ضرورة لذلك إلا داخل مسار يهدف إلى معرفة الموضوع الموجود.
وهكذا يفقد مسيح باختين دوره من خلال التفاعل الإنساني، أما عالم روسو فإنه يقوم على ذرات تكتفي بذاتها، حيث تتحدد العلاقة فيها بين البشر من خلال المقارنة.
يُعَرِّفُ عالم باختين ودستويفسكي من خلال التعالي الجانبي، حيث نجد أن التعامل الإنساني ليس مجرد ذلك الفراغ الذي يفصل بين شخصين، إن أحد هذه المفاهيم ليس فيه سخاء عندما نقارنه بالمفاهيم الأخرى، بل هو كذلك أكثرها سدادا، وهذا ما يؤكده سارتر في كتابه حول جان جونيه Jean jone .
لقد اعتقدنا زمنا طويلا، أن النزعة الذرية الاجتماعية التي ورثناها عن القرن التاسع عشر، كانت تعتبر أن الإنسان منذ نشأته يمثل هوية مستقلة، ثم بعد ذلك يتصل مباشرة مع أمثاله من البشر [...] إننا نعرف اليوم معنى هذه الأكاذيب، إن الحقيقة هي أن الواقع الإنساني «يوجد في المجتمع» كما أنه يوجد كذلك «داخل العالم» ص ٥٤١).
يحدد المطلق Labsolu عند باختين موقعه داخل النسق الفكري. بالرغم من أنه ليس مستعدا للاعتراف بوجوده، حتى عندما يتعلق الأمر بنوع من التعالي الأصلي الذي ليس «عموديا» بل «أفقيا»، والذي له موقع وليس له جوهر، لأن الناس لايندمجون إلا داخل قيم ومعاني نسبية وغير مكتملة، لكنهم يؤمنون بها ضمن أفق المعنى المكتمل، ومن منظور القيمة المطلقة، وهم بذلك يطمحون إلى التوحد مع» مجموع القيم العليا (استيتيقا ص ٣٦٩).
يمكننا العودة إلى نقطة البداية، لكي نعيد قراءة موقف باختين لتاريخ الاستيتيقا، ليس كما قدمها في أماكن متفرقة، بل كما نستخلصها من خلال مواقفه الفلسفية الأصيلة. ولهذا علينا أن نتساءل عن رأيه في الأدب وواقع النقد ؟

فيما يتعلق بالسؤال الأول يجب أن نشير منذ البداية أن باختين في أبحاثه النقدية لم يقم بنقد التعريف الشكلاني للأدب (من أجل أن يستبدله بتعريف آخر) بل اكتفى فقط بالإحجام عن البحث عن الخصوصية الأدبية، لأن هذا المعنى لايوجد إلا في علاقته مع تاريخ خاص (للأدب والنقد) وبالتالي لايستحق مثل هذا الاهتمام الكبير الذي عرفه.
لقد كان الهدف الأساسي عند باختين، هو البحث عن العلاقات التي تربط بين الأدب والثقافة، باعتبار هذه العلاقة (ميزة خلافية) داخل خطاب مرحلة (استيتيقا ص٣٢٩-٣٣٠) ومن ثم برز اهتمامه «بالأنواع الأدبية الأولى» (كما عند بريخت Brecht) أي أشكال المحادثة والخطابات العامة، والتبادل الذي يخضع إلى حد ما إلى قوانين، بدلا من وجود «بناء معماري» لأن العمل الأدبي هو مجموع غير منتظم متعدد الملفوظات، هو عودة واستباق لخطابات الماضي والخطابات المقبلة، أي أنه ملتقى ونقطة التقاطع، وبذلك يفقد موقعه المفضل من خلال عدم خضوعه لبرنامجه الأولي. ولهذا لم يدرس باختين أعمالا أدبية كاملة. كما أنه لم يقتصر في أبحاثه على عمل أدبي واحد. ولم يهتم بالتركيب الهرمي للعمل الأدبي، لقد كان موضوع الدراسة الأدبية عنده شيئا مختلفا، هو وضع الخطاب في علاقته مع فواعل الكلام الحاضرين أو الغائبين (المونولوج، الحوارية، الشاهد، الباروديا، الأسلبة المحادثة) ومن جهة أخرى نجد عند باختين اهتماما بنظام العالم الممثل عبر بنية الزمن والقضاء (أو الكرنوتوب) إن هذه الخصائص النصية ترتبط ارتباطا مباشرا مع رؤية خاصة للعالم المعاصر، لكن هذه الخصائص لاتقتصر على ذلك، لأن الأشخاص في المراحل السابقة يعملون على المزج والكشف عن معاني جديدة.
إن موضوع باختين الحقيقي هو (عبر النصية) Trantextualité التي لاتعني دراسة (الطرائق procédés) الشكلانية، بل دراسة الطرائق كانتماء إلى تاريخ الثقافة.
أما فيما يتعلق بالنقد فإن باختين يعلن (قبل أن يطبقه) عن شكل جديد، يستحق أن نطلق عليه اسم (النقد الحواري)

لقد اعتقدنا زمنا طويلا، أن النزعة الذرية الاجتماعية التي ورثناها عن القرن التاسع عشر، كانت تعتبر أن الإنسان منذ نشأته يمثل هوية مستقلة، ثم بعد ذلك يتصل مباشرة مع أمثاله من البشر [...] إننا نعرف اليوم معنى هذه الأكاذيب

وعلينا أن نتذكر القطيعة التي قام بها سبينوزا Spinoza في كتابه (مقدمة دينية - سياسية politique Traité théologico) ونتائجها في تحويل النص المدروس إلى موضوع. بالنسبة لباختين يمثل هذا التعريف للأشكال تشويها خطيرا لطبيعة الخطاب الإنساني، كما أن تحويل الآخر (يتعلق الأمر هنا بالكاتب المدروس) إلى موضوع، يعني إنكار خاصية أساسية، وهي أن الموضوع هنا يرتبط بالذات أي بشخص يتكلم، مثل ما أفعل أنا الآن، عندما أتحدث عنه، لكن كيف بإمكاني أن أعيد إليه الكلمة ؟ إن ذلك لن يتم إلا بالاعتراف بالقرابة التي تجمع بين الخطابات، والتعامل مع تراكم هذه الخطابات ليس بمثل الطريقة التي ينظر بها إلى اللغة الواصفة واللغة الموضوع، وإنما من خلال شكل من أشكال الخطاب، معروف جدا هو الحوار. ذلك لأنني عندما أقبل أن خطابين يوجدان في علاقة حوارية، فإن ذلك يعني أن أعيد طرح سؤال الحقيقة، الذي لايتعلق هنا بنوع من العودة إلى مرحلة ماقبل سبينوزا، عندما كان الرهبان في الكنيسة هم أصحاب الحقيقة، لأنهم كانوا يعتقدون أنهم يمتلكونها، بل بالبحث عن الحقيقة، بدلا من أن نعتبرها موجودة سلفا، أن تبقى أفقا بعيدا وفكرة منتظمة كما يقول باختين :

«يجب القول، إن النزعة النسبية relativisme تلتقي مع النظرية الدوغماتية لأنها ترفض كل نقاش وكل حوار حقيقي تعتبره بدون جدوى (كما يفعل أصحاب النسبية) أو مستحيلا كما يقول الدوغماتيون» (ص ٩١).

أما بالنسبة للنقد الحواري، فإن الحقيقة موجودة، لكننا لانمتلكها، إننا نجد عند باختين تعالقا بين النقد وموضوعه (الأدب) لكن ليس بنفس المعنى الذي نجده عند النقاد - الكتاب الفرنسيين، بالنسبة لبلانشو Blanchot وبارت Barthes فإن النقد والأدب يتشابهان من خلال عدم وجود علاقة تربطهما مع موضوع الحقيقة، أما بالنسبة لباختين فإن النقد والأدب يقومان بالبحث عن الحقيقة، دون أن يعني ذلك تراتبية أحدهما على الآخر. ولقد كان لمثل هذا الموقف النقدي انعكاسات كبيرة، على منهجية جميع العلوم الإنسانية. لأن خصوصية العالم الإنساني Le monde humain كما أشار إلى ذلك مونتيسكيو Montesquio هو أن الناس يخضعون إلى قوانين وفي نفس الوقت يمارسون حياتهم بحرية. لأن الخضوع للقانون ينظر إليه بنفس الطريقة التحليلية التي تفسر بها الظواهر الطبيعية، ومن ثم يمكن أن نفهم المحاولة التي تسعى إلى تطبيق مناهج العلوم الطبيعية على المعرفة الإنسانية، لكن أن نكتفي بهذه المقاربة، فإن ذلك سيؤدي بنا إلى نسيان الطابع المزدوج للسلوك الإنساني فبجانب التفسير Lexplication اعتمادا على قوانين (حتى نستعمل مصطلحات الفلسفة الألمانية التي ظهرت مع بداية القرن العشرين، والتي اعتمد عليها باختين) يجب علينا أن نطبق مبدأ الفهم La compréhension على الحرية الإنسانية، لأن مثل هذا التعارض لايشبه التعارض الحاصل بين العلوم الطبيعية والعلوم الإنسانية وذلك لأن العلوم الإنسانية تستعمل كذلك مبدأ الفهم، لكن الفرق بينهما يرجع إلى التطبيق المكثف لهذين المبدأين بدرجات متفاوتة بين العلوم الطبيعية والإنسانية).

يتكون العمل النقدي من ثلاثة محاور، في المستوى الأول يتعلق الأمر فقط بحصر الوقائع من أجل كما يقول باختين تحقيق الدقة العلمية وجمع المعطيات المادية وإعادة بناء السياق التاريخي. وفي المستوى الثاني نجد الشرح الذي يعتمد على قوانين سوسيولوجية، وسيكلوجية، وأحيانا حتى بيولوجية (انظر الاستيتيقا ص ٣٤٣) والمنهجان معا يعتبران مشروعين وضروريين، لكن بينهما توجد فروق، وأهمية الموقع الذي يحتله نشاط الناقد والباحث في العلوم الإنسانية الذي يعتمد على التأويل كحوار يمكنه وحده أن يحقق الحرية الإنسانية.

إن المعنى هو إذا (عنصر الحرية الذي يشف عن الضرورة) (نفس المرجع السابق ص ٤١٠) إنني مجبر ككائن (موضوع) وطليق كمعنى (ذات). فعندما نجعل العلوم الإنسانية مثل العلوم الطبيعية فإننا بذلك نحول دور الأشخاص إلى مجرد موضوعات لاتعرف معنى الحرية. أما عندما يتعلق الأمر بالكائن فإن الحرية الإنسانية هي دائما نسبية وخادعة، لكن عندما يكون الموضوع هو المعنى، فإنه دائما مطلق، لأن المعنى ينشأ من خلال اللقاء بين ذاتين، وهذا اللقاء سيتجدد دائما (ص ٣٤٢)، وهكذا نجد أن فكر باختين يلتقي مرة أخرى مع آراء سارتر، (المعنى هو الحرية والتأويل هو تطبيقها)، وهذه هي الوصية الأخيرة التي تركها باختين.

---

* - فصل من كتاب «نقد النقد» ط. سوي (١٩٨٤) ص٨٣.

بحثا عن الأسطورة الخالدة!

طه باقر والريادة في عالم مجهول ؟

تركي علي الربيعو★

الحديث عن الدور الريادي لـ«طه باقر» هو حديث متعد، بمعنى أنه بعيد الغور، ويتجاوز باشكالياته حدود العلاقة، التي تنشأ عادة بين راوي الأساطير وجامعها، لنقل بين النص الاسطوري الذي أخذ شكله وبين مؤله. وفي رأيي ان الحديث عن الدور الريادي، هو بمثابة حنين الى الأصول، وعودة إلى البدايات الاولى، العودة التي تفرض نفسها على المؤسطر وعلى مؤرخ الأديان والمدون للأساطير، وعلى كل كتابة، تطال تاريخية الأسطورة والفكر الأسطوري في منطقة ما، وأقصد بـ«تاريخية الأسطورة» كمصطلح جديد، مجموعة الظروف والأحوال وعوادي الزمن، التي ساهمت في تكوين الأسطورة، وفي مجموع حرتقاتها التي طالتها وغيرت في بنيتها ومرسالها، عند انتقالها من مجموعة بشرية إلى أخرى، شفاها أو كتابة، بحيث تفرض على قارئ الأسطورة أو محللها أن يقرأها بمجموع رواياتها وحرتقاتها. وهي الظروف التي تستجد باستمرار وتدفع إما إلى آفاق جديدة أو إلى أنفاق جديدة. على صعيد الآفاق الجديدة، تتحول الأسطورة إلى أداة خلق وتحرر جماعي، بينما هي في الأنفاق الجديدة كابح كبير على صعيد الجماعة، تخدم في سياق تحول الجماعة أنساقا سلطوية، كونها فقدت هويتها ومشروعيتها وأصبحت أداة في يد سلطة معينة، تنحصر وظيفتها عندئذ في وظيفة تكرارية واسترجاعية بآن.

أعود للقول- والعود أحمد كما كانت تقول العرب- إن للبدايات الأولى اغراءها، فهي تدفع بالمؤسطر إلى ملامسة تخوم الأكوان الميثولوجية، التي تحدثت عنها ميثولوجيات سابقة، ليساهم عبر حرتقاته الجديدة، في أسطرة، تقدم الأجوبة عن الوجود والأخلاق والمصير وتذكي عند الانسان الديني/ التقليدي، شوقا إلى أسطورة العود الأبدي، وحنينا إلى الأصول «وأذن في الناس بالحج يأتوك رجالا وعلى كل ضامر يأتين من كل فج عميق»(الحج٢٥). الأصول الأولى المقدسة، فبمحاكاتها- محاكاة بوادرها التي ابتدرها آلهة أو أنبياء او أسلاف عظام مؤمنون- يضمن وقوفه في قلب الحقيقة، فالحقيقة ترتبط بالمقدس وتفجره في الزمان والمكان وتقع في المتن منه. لذلك ليس غريبا أن يقول أحد أهم تعريفات الأسطورة، إن الأسطورة تساوي تاريخا مقدسا(١) وتفرض - أي البدايات والبوادر الأولى- على الباحث في تاريخ الأسطورة أن يعود القهقرى كما يفعل

★ باحث من سوريا

المؤسطر، إلى البدايات الأولى للفكر الأسطوري في فكرنا العربي المعاصر.

في بحثنا عن البدايات الأولى التي يجري تجاهلها، وبهدف استجلاء الدور الريادي الذي مارسه طه باقر، نجد أنفسنا وجها لوجه أمام «المديرية العامة لآثار العراق، ١٩٢٠» التي شكلت، في وجهة نظرنا، صرحا حضاريا، ساهم بايجابية وفعالية في اغناء المكتبة العربية بأهم النصوص الميثولوجية المكتشفة حديثا، والتي تمت ترجمتها عن الرقم الطينية وباللغات المختلفة. هذا من جهة، ومن جهة أخرى، فقد ساهمت هذه «الدائرة الاركيولوجية» في تشكيل نواة من الباحثين في مجال الاركيولوجيا والميثولوجيا، لنقل ورشة عمل نشطة كان طه باقر واحدا من أهم عناصرها النشيطين، والتي من شأنها لاحقا أن تشكل الأساس المتين لمدرسة عراقية في مجال الاركيولوجيا لم يوجد نظيرها بعد في معظم الأقطار العربية، وستلعب هذه الدائرة دورا هاما، في الحفاظ على الثروة الآثارية من نهب وتسلط البعثات الآثارية في العراق، وفي التأكيد على وحدة واختلاف التاريخ القومي للمنطقة العربية، خاصة بعد تسلم المفكر القومي العربي ساطع الحصري إدارة هذه المؤسسة. فهو أول عربي يتسلم هذا المنصب، وهذا ما يغيب عن ذهن أغلب الباحثين في الفكر القومي، فقد تسلم الحصري مهام منصبه في أكتوبر ١٩٣٤ وبقي فيها حتى رحيله الاضطراري عن العراق.

في إطار الدور الكبير للتاريخ في وحدة الأمة العربية كما كان الحصري يرى، راح الحصري ينظر بكبير الأهمية لعمله في مديرية الآثار، فعمل وفور تسلمه زمام منصبه، على إصدار قانون جديد للآثار لاقى قبولا كبيرا في الوسط العربي آنذاك، وضع فيه حدا لنهب الثروة الآثارية القومية في العراق، وعمل بنفس الوقت على ترميم الكثير من الآثار والقصور والمساجد، وعلى القيام بتنقيبات آثارية جديدة.(٢)

في الوقت الذي تسلم فيه الحصري إدارة المديرية العامة للآثار، التي كانت تسمى في عام ١٩٢٥ كان بـ«الدائرة الاركيولوجية» فان طه باقر، ومنذ عام ١٩٣٤- ١٩٣٨ طالبا في المعهد الشرقي للغات الشرقية في شيكاغو، في اطار بعثة دراسية على حساب وزارة المعارف العراقية، وعند عودة طه باقر، كان الحصري لا يزال في بغداد مديرا عاما للآثار، لكن ثمة علاقة مجهولة ولما تزل خيوطها غير معروفة، جمعت بين الاثنين أو باعدت بينهما، ولكننا نفتقد الى مصادرها.

قبل أن أدلف إلى المحطات الهامة في المسيرة الفكرية لطه باقر التي توجها بتحقيق وتفسير أهم النصوص الأسطورية، أود أن ألفت الأنظار إلى حقيقة هامة وتتمثل في تلك الصلة التي نوهنا إليها، الصلة العضوية الوثيقة بين الاركيولوجيا والميثولوجيا، ففي أحيان كثيرة، نجد تلك العلاقة القوية بين الاركيولوجي وبين محقق النصوص الأسطورية الكبرى، وفي أحيان كثيرة نعثر عليهما في صورة رجل واحد كوجهين لحقيقة واحدة. هذه هي على الأقل مسيرة بعض الأعلام في هذا المجال، هذه العلاقة سوف تختزل لاحقا وفيما بعد، وقد تصبح غير ضرورية بالنسبة إلى محلل الأساطير ودارسها.

كان طه باقر قد حافظ على مسيرته الحافلة، فقد ظل باقر اركيولوجيا ومدققا ومحققا للنصوص الأسطورية، ومفسرا لها والأكثر من ذلك كله مؤرخا للحضارات القديمة.

أن يكون المرء مؤرخا وباحثا في مجال الأساطير، ليس أمرا مستغربا وذلك للأسباب التالية:

أولا- إن الكلمة الانجليزية المقابلة لكلمة تاريخ العربية - يؤكد المفكر والمؤرخ المغربي عبدالله ان كلمة «تاريخ» عربية - هي اسطوريا History ، وهي تشي بتلك العلاقة الوثيقة بين المؤرخ ودارس الأساطير، يقول العروي في «العرب والفكر التاريخي ١٩٧٣»، إن كلمة History استعملت فعلا للتعبير عن القصص الخيالية، الميثولوجية، التي لا تخضع لقوانين المراقبة والفحص والتدقيق والتحقيق كحوادث التاريخ القريبة أو البعيدة».(٣)

ثانيا: إن الصلة الجلية بين المؤرخ والباحث في الأساطير والتي تظهر في حياة العلامة طه باقر، تشهد في واحد من أهم وجوهها، على استمرار تقليد عريق في كتابة التاريخ عمره مئات السنين، فالباحث في كتب التاريخ العربي الاسلامي، كثيرا ما يعثر على تلك الصلة الوثيقة بين

المؤرخ والباحث في الميثولوجيات، والأمثلة كثيرة ولا تحصى، وحسبنا المسعودي، في «مروج الذهب» كذلك الطبري المؤرخ الشهير وصاحب «تاريخ الأمم والملوك» والمعروف بتاريخ الطبري، فهو في آن واحد صاحب التفسير الشهير والموسوم بـ«جامع البيان عن تأويل آي القرآن» وهو التأويل الذي يطال ويفسر النص القرآني كنص – مقدس، وكذلك الحال عند الكثيرين.

ثالثا: إن الظاهرة الميثولوجية بكل زخمها وفعاليتها، هي ظاهرة داخل التاريخ وليست خارجه، وتشكل في وجهة نظرنا أساس الاجتماع البشري، لأن الاجتماع البشري يتأسس في الوهمي والأسطوري. وهذا ما يدفعنا للتساؤل عن سر الجفاء بين المؤرخ المعاصر وحقل الدراسات الأسطورية. عن الخير الخاوي الذي يملؤه في أحيان كثيرة الداعية الايديولوجي بأحكامه المبتسرة والجاهزة، خاصة وإننا لا نزال عالة وفي ميادين كثيرة، وأخص منها ميدان تاريخ الأديان، الذي من شأنه، أن يقدم لنا الكثير مما نحتاجه في قراءتنا لأحداث التاريخ؟ خاصة وأن المحاولات التي ولدت متأخرة على يد بعض المؤدلجين العرب الذين احتموا بالمادوية المبتذلة، والتي سنأتي عليها لاحقا، ولدت ميتة، بحيث ينطبق عليهم قول الشاعر «كساع الى الهيجا بغير سلاح»؟

إن البحث عن الدور الريادي لـ«طه باقر» هو بحث عن موقع الأسطورة في فكر طه باقر، والذي يعكس في تلك الفترة كما سنرى، انحيازا في فهمه للأسطورة، انحيازا يحيلنا بشكل واضح إلى الإطار المرجعي الذي ينهل منه، وأشير الى ما يمكن أن نصطلح على تسميته بـ«المدرسة الأمريكية في فهم الأسطورة» التي تعكس في رؤاها مواقف عديدة مختلفة ومتباينة في آن.

من هنا فإني، وفي اطار سعيي الى التعرف، على موقع الأسطورة في فكر طه باقر، سوف أتوقف عند محطة هامة في فهمه للأسطورة، اغدو بين اروقتها جيئة وذهابا علي أعوض النقص في بعض المعلومات، التي هي بمثابة نتيجة لبحث يكتبه عربي سوري عن عربي عراقي في هذا الزمن الصعب؟ زمن القطرية الضيقة وأسوارها العالية والتي يجري التطبيل لها في كل حدب وصوب (هذه المعلومات قد تقع في الهامش لا في المتن، ولكن النقد الحديث كثيرا ما يجعل من الهامش مفتاحا للدخول إلى المتن لمعرفة كيفية انبنائه). وتتمثل هذه المحطة في ملحمة جلجامش، الملحمة التي قدم لها وترجمها طه باقر بمساعدة بعض زملائه ممن كانوا يعملون في ورشة مديرية الآثار، والتي سيعاود اليها بعد مضي وقت لا بأس به، ليخرجها بثوب جديد. وهذا لا يعني أن عمل طه باقر قد توقف عند الملحمة الأثيرة على نفسه، بل تعداها الى تحقيق وترجمة معظم ملاحم الخلق البابلية والرافدية، وأخص بالذكر «ملحمة الخليقة البابلية».

الباحث في كتب التاريخ العربي الاسلامي، كثيرا ما يعثر على تلك الصلة الوثيقة بين المؤرخ والباحث في الميثولوجيات

ملحمة جلجامش أوديسة العراق الخالدة!

إنها «الأوديسة البابلية» و«أوديسة العراق الخالدة»، بين الوصف الأول المقارن وبين الثاني، مسافة زمنية تربو على العقدين وثمة اصرار على أنها – ملحمة جلجامش– أشبه بالأوديسة الهومرية، فمثل ما عندكم (الغرب) عندنا (أي الشرق). هذا ما يفصح عنه بشكل عام خطابنا النقدي والنهضوي الذي يمتد على مسافة تزيد على قرن ونيف، وما يكتبه بنفس الوقت، الكبت الذي يظهر مدى حضور الآخر (الغرب) فينا ومدى اختراقه لنا، فمنذ عدة عقود طويلة والغرب هو الذي يصيغ الأسئلة ونحن نجيب كما بين العروي في «الايديولوجيا العربية المعاصرة». يقول طه باقر في الترجمة الحرفية لنص الملحمة، الترجمة التي شاركه فيها بشير فرنسيس الذي كان يعمل مديرا للتفتيش في المديرية العامة «بوسعنا أن نسميها «الأوديسة البابلية» من حيث إنها كالاوديسة الهومرية تخلد أقدم قصص الأبطال والبطولة وتزخر بالمادة الأسطورية والدينية».(٤)

إنها تزخر بالمادة الأسطورية والدينية، وهذا هو بيت القصيد وذلك على الرغم من أن خطاب طه باقر لا يريد أن يقيم لنا حدودا فاصلة بين الدين والأسطورة وذلك على الرغم من كثرة مقارناته الهامشية. أي التي تقع

على هامش المتن وحيث الهامش يضيء المتن.
أعود للقول إنه وفي اطار سعيي الى التعرف على مضمون وموقع الأسطورة في صيرورة فكر طه باقر، سوف أقوم بتقسيم اجرائي مؤقت يخدم السياق الذي نتحرك فيه. التقسيم الأول يقع في المتن، بمعنى أنه يطال نص الملحمة وتاريخية، شكله والتحولات التي طرأت عليه، وذلك لمعرفة مدى الجهد الذي بذله طه باقر في سعيه إلى تقديم نص أسطوري في غاية الجمال والرونق. أما التقسيم الثاني وبالأصح المستوى الثاني، فإنه يدور في فلك فهم طه باقر لملحمة جلجامش وذلك من خلال المقدمات التي كتبها للترجمة العربية الأولى والثانية، ولذلك فاننا لن نكتفي بالدوران معه بل سنناوشه لنكشف ما يبرزه هذا الفهم وما يسكت عنه أو يحجبه.
على صعيد النص: يرقى تاريخ اكتشاف الملحمة إلى أواسط القرن الماضي، فقد عثر على القسم الأعظم من الملحمة في خزانة الكتب العائدة الى الإله «نبو» إله الحكمة والكتابة، في مكتبة قصر الملك الآشوري آشور بانيبال (٦٦٨- ٦٣٣ق.م) وقد عثر عليها فريق المنقبين الأوائل في خرائب نينوى في شمال العراق، الفريق الذي يضم كلا من «أوستن ليرد» و«هرمز رسام» و«جورج سميث» وتوالت الكشوفات في مواقع أخرى.
كان أول من ترجم الملحمة هو جورج سميث من المتحف البريطاني ١٨٧٢ فأثار عمله رجة حماس، قام بعدها واحد من علماء الآشوريات هو بول هوبت Haubt، بنشرها عام ١٨٨٤- ١٨٩١ تحت عنوان «ملحمة نمرود البابلية BasBabylonishe Nimrodepox ان جلجامش هو نمرود الذي تذكره التوراة «سفر التكوين ٨:١-١٠). كذلك فان النص الذي ترجمه باقر وفرنسيس تحت عنوان «ملحمة جلجامش والطوفان» هو ترجمة حرفية لم تلق قبولا عند طه باقر فيما بعد- عن ترجمة الكسندر هايدل Heidel والموسومة بـ«ملحمة جلجامش» (The Gilgamish Epic 1946) والتي ستظل بمثابة اطار مرجعي لترجمات عربية لاحقة- سوف نتعرف عليها- أقل جمالية وتعبيرا في ترجمة طه باقر اللاحقة.
إذن، بين الترجمة الأولى التي نشرتها مجلة «سومر» العراقية، والتي وضعت نصب عينيها بث الثقافة الاركيولوجية في العراق، وبين الترجمة الثانية التي نشرتها وزارة الاعلام العراقية وبإلحاح من طه باقر، هناك فارق في الدرجة وفي النوع، أقض مضجع طه باقر، ولم يعرف طعم الراحة إلا بعد أن قام باخراج الملحمة بثوبها الجديد. يقول باقر عن الترجمة الأولى «كانت ترجمة حرفية، ولم يتسع الوقت لمقابلتها بالنصوص الأصلية الا في مواطن قليلة» وقد اغتنم باقر فيما بعد تدريسه للنصوص المسمارية لطلاب قسم الآثار في كلية الآداب، حتى تجمعت لديه المادة الكافية، لأن ينهض بترجمة جديدة للملحمة ومن لغتها الأصلية (البابلية) وذلك بأسلوب عربي مبين ودقيق نظرا لوشائج القربى بين اللغتين العربية والبابلية. يقول باقر واصفا ترجمته اللاحقة «بذلك تكون هذه الترجمة العربية هي الترجمة الوحيدة من بين جميع التراجم العالمية الشهيرة التي تقارب الأصل البابلي بالنظر إلى وشائج القربى الوثيقة بين اللغتين العربية والبابلية»(٥) ويضيف «واعتمدت على أحدث وأهم ترجمات عالمية موثوقة لمشاهير الاختصاصيين مستفيدا من المقارنة».(٦)
هذا الجهد الريادي الكبير الذي توج نفسه باصدار طبعة شعبية للملحمة علها تتجاوز الإطار الاكاديمي، الذي نشأت فيه الملحمة سوف تقف القطريات العربية لتحول دون مروره وستشهد هذه الحقبة على تدخل السياسي بالثقافي الأسطوري، فالعلاقات السورية العراقية التي شهدت انفراجا في أواخر عقد السبعينيات وسمحت للملحمة بالمرور إلى المكتبات السورية عادت وأوصدت الباب نهائيا على إثر خلاف، وبذلك حالت دون أن تصل الملحمة الى أكبر قطاع ممكن، وستكون هذه الظروف القطرية ملجأ لانتشار ترجمات للملحمة وأخص منها ترجمة فراس السواح التي ستعوض النقص ما أمكن.
لكي يتعرف معنا القارئ على الفارق بين الترجمة الأولى والثانية، سوف نسوق أمامنا مقطعين للمقارنة. تتحدث الملحمة عن محاولة الآلهة عشتار وصال جلجامش، بعد أن عاد وخله انكيدو من مغامراتهما التي نحرا بها «خمبابا» الشيطان الذي يحرس غابة الأرز. ترنو الالهة عشتار ربة الجمال والولادة والخصب إلى جمال

جلجامش «تعال يا جلجامش وكن عريسي» لكنه يصدها ويعيب عليها هناتها وتعدد عشاقها الذين مسختهم على مذبح شهوتها، في «تموز» إلى «طائر الشقراق» الذي لا يزال يندب جناحه، إلى «ايشولنو» بستاني أبيها الذي مسخته ضفدعاً. تقول الأبيات في الترجمات القديمة والمرقمة من ٦٤- ٧٨ على لسان جلجامش.

– وأحببت «ايشولانو» فلاح نخيل أبيك
– فكان يأتيك بعذوق التمر على الدوام
– ويزود مائدتك كل يوم بالكثير
– وأما أنت فكنت تصوبين عينيك عليه

وتذهبين إليه وتقولين:

– يا «ايشولانو» يا من هو لي هلم ننعم بقوتك
– ومد يدك ومس خصرنا
– فيجيبك ايشولانو
– ما مرادك مني
– ألم تخبز أمي؟ ولم آكل؟
– هل آكل الخبز الذي يأتي بالشر واللعنات
– والبردي يكفيني للدفء من البرد
– ولما سمعت مقالته
– ضربته ومسخته خلدا
– وجعلته يعيش في وسط – فلايصيد...
– ولا ينزل إلى .... (٧)

أما الترجمة التي اعتمدت الأصل البابلي ووشائج القربى العربية البابلية فنجدها تبوح بشاعرية عالية:

ثم أحببت «ايشولنو» بستاني أبيك
الذي كان يحمل إليك السلال الملأى بالتمر بلا انقطاع
وجعل مائدتك عامرة بالوفير من الطعام كل يوم
(ولكنك) رفعت اليه عينيك فراودته وقلت له:
تعال إلي يا حبيبي «ايشولنو» ودعنا نتذوق متعة رجولتك
مد يدك والمس مفاتن جسمنا
فقال لك «ايشولنو»
ماذا تبغين مني؟
ألم تخبز أمي فآكل منها حتى آكل طعام اللعنة والعار؟
وهل يدرأ خص القصب الزمهريري
وهل ستكون الحلفاء غطائي ازاء البرد القارص
ولما سمعت كلامه هذا ضربته بعصاك ومسخته ضفدعاً
وجعلته يعيش في عذاب مقيم
فإذا ما أحببتني فستجعلين مصيري مثل هؤلاء.(٨)

إن نص ملحمة جلجامش، الذي هو أكثر من نص إذا أخذنا بتعريف الاثنولوجي الفرنسي كلود ليفي ستروس للنص الميثولوجي.(٩) وبوحداته التكوينية السمينة، هو رؤية للوجود الانساني وقلقه، وقد تمكن باقر من ترجمتها في كتاب يمكن وصفه على الطريقة الأدونيسية بأنه «أم الكتب القديمة»(١٠)

مضمون الأسطورة في خطاب طه باقر:

ترتبط الأسطورة عند باقر بالبدايات الأولى، لنقل البداية/ البدائية، وتظهر على أنها مغامرة من مغامرات العقل في محاولاته فهم الطبيعة

في غمرة حماسه لملحمة جلجامش، راح باقر يعدد لنا مناقبها ويرصد تأثيراتها في الآداب العالمية القديمة، وأصدائها المتأخرة في الأدب العربي، وذلك على صعيد الثقافة العالمة بحسب مصطلح محمد عابد الجابري في «تكوين العقل العربي» الذي يطال حقل الثقافة الرسمية المكتوبة بشقيها البياني والعرفاني. فالملحمة في شكلها الناجز تظهر على أنها:

أولا: أحسن نموذج يمثل لنا أدب العراق القديم.
ثانيا: يصفها الباحثون بين شوامخ الأدب العالمي.
ثالثا: أقدم نوع من أدب الملاحم البطولي في تاريخ جميع الحضارات.
رابعا: وهي أطول وأكمل ملحمة عرفتها حضارات الشرق الأدنى.
خامسا: هي أقدم ملحمة، فقد دونت في الألف الرابع قبل الميلاد، وحوادثها ترجع إلى أزمان أبعد من هذا التاريخ.
سادسا: تمثل الملحمة التراجيديا الانسانية الأزلية المتكررة.(١١)

هذا غيض من فيض ما يكتبه طه باقر عن ملحمة جلجامش، كتابة كان يريد لها أن تتجاوز حدود الحاجة ومجرد الكتابة، وتتجاوز بنفس الوقت كل أشكال «الثقفقة» والتعبير لـ«رولان بارت»(١٢)، الذي يدور من حول الملحمة شرحا وتأويلا، وما بين هذا وذاك ثمة حماس هائل يوجه مسيرة طه باقر في شغله على

الملحمة، وفي تقديمه وإخراجه لها، هذا الحماس يمثل قاسما مشتركا لمعظم المشتغلين في الملاحم والأساطير، وبالأخص على ملحمة جلجامش، وأخص بالذكر حماس فراس السواح لها في ترجمته وتقديمه لها.(١٣) فالأسطورة لها سحرها وجاذبيتها، وإذا ما أخذنا بواحد من التعريفات الحديثة للأسطورة، الذي يربط الأسطورة بالحقيقة، بما هو حقيقي وقدسي.(١٤) فانه يمكن القول إن حضور الأسطورة ببعدها هذا، سرعان ما يدفع الباحث إلى حماسة قصوى (تدفعه حماسته الى الشعور بأنه وفي قلب الحقيقة وأنه يمتلك كل الحقيقة) وهذه هي ميزة الأدب الديني والأسطوري.

أعود للقول، إن حماسة طه باقر للملحمة، دفعه إلى فك أسرها، الأسر الذي تحكمه عليها الدراسات الأكاديمية وتحصره في دائرتها، واخراجها في طبعة شعبية، فالطبعة الشعبية من شأنها أن تضمن التواصل مع أكبر قطاع ممكن من جهة، ومع التراث الشعبي بحيث يمكن للتأويلات اللاحقة له أن تنفتح على آفاق قد تجد صداها في ملحمة جلجامش، وهذا ما كان يضمره باقر ويصرح به أحيانا، وعلى سبيل المثال فأحد التأويلات اللاحقة يقول بالصلة بين أوتو- بنشتم بطل الطوفان البابلي في الملحمة، ذاك الذي حبته الآلهة بالخلود وضنت به على سائر البشر، وبين الخضر عليه السلام، الذي هو شخصية أسطورية حباها الله بالخلود كما تقول الميثولوجيا الاسلامية اللاحقة، التي تعج بها النصوص الحافة الاسلامية، وأقصد بالنصوص الحافة مجموع التفاسير والشروح والتأويل التي طالت القرآن الكريم.(١٥)

من طه باقر، إلى الكثير من الباحثين العرب في مجال الأسطورة، إلى استاذ جامعي عربي، والحماس تزداد وتيرته، فلقد دفع الحماس هذا الأخير الى توجيه «نداء إلى الأحياء»، الأحياء الذين يمتلكون الثروات، أو الذين يسيطرون على مراكز القرار علهم يقومون بطباعة مؤلفاته، فمن شأنها أن تحرر الأدمغة المغسولة التي غسلتها كتب التوراة ولاهوتيي العهد القديم والمتصهينين في الداخل، داخل المجتمع العربي، الذين يقدرون بعشرات الملايين في الأرض العربية على حد تعبيره.(١٦)

في مستوى آخر يمكن القول انه من كارل ماركس الذي أفل نجمه مع نهاية العقد ما قبل الأخير من قرننا المنصرم، إلى طه باقر، ثمة اعجاب مشترك يصل الى حدود الدهشة بأساطير الأولين، أساطير البدايات الأولى، والدهشة تأتي من قدرة ذلك الانسان البدائي والبدئي والوحشي كما تصوره التراث الاناسي (الانثربولوجي) على التعبير عن مغامراته الأولية بأساطير خلدته عبر الزمان. فبالرغم من سخرية كارل ماركس من آلهة الاغريق المهزومين أمام الحضارة المعاصرة وتقنياتها، الذي يتبدى بتساؤله: من هو آخيل (بطل الحروب الطروادية) أمام البارود؟ ومن هو جوبيتر (إله الصواعق في الميثولوجيا الاغريقية) بالمقارنة مع مانعة الصواعق؟ إلا أن الأساطير لا تكف عن ممارسة حضورها عليه. يقول كارل ماركس: غير أن الصعوبة التي نواجهها لا تكمن في فهم وكيفية ارتباط الفن اليوناني والشعر الملحمي اليوناني بأشكال معنية من التطور الاجتماعي، بل في كونهما ما زالا ينطويان على متعة جمالية بالنسبة لنا، ويعتبران من نواحٍ عديدة معيارا ومثالا أعلى لا سبيل إلى الوصول إليه.(١٧)

من وجهة نظر طه باقر أن النتاج الأدبي في وادي الرافدين ذو مكانة خاصة في تاريخ الآداب البشرية لأنه يمثل لنا أولى محاولات الانسان للتعبير عن الحياة ومعانيها بأسلوب الخيال والفن، فالانسان القديم الذي انتقل إلى الطور الحضاري كان مدفوعا بتأمله للحياة لأن ينظر بمنظورين. الأول موضوعي ليفيد من الأشياء ويسخرها في عمرانه البشري، والثاني خيالي فقد كان ينظر إلى الأشياء نظرة خيالية أسطورية، فيعبر عن مظاهر الكون والحياة تعبيرا فنيا خلفه لنا على هيئة قطع فنية أو أدبية نسميها كما يقول باقر نحتا أو رسما أو تصويرا أو قصة أو ملحمة أو أسطورة.(١٨) ولكن اعجاب باقر بالمحاولات الأولى يظل موازيا لاعجاب ماركس السابق. يقول باقر: وبالرغم من أن هذه كانت أولى المحاولات في تأريخ تطور الانسان فان أروع وأعجب ما سيده الفاحص لآداب وادي الرافدين هو أنها، مع ايغالها في القدم وسبقها جميع الآداب العالمية، تتسم بالصفات الأساسية التي تميز الآداب العالمية المشهورة،

سواء أكان ذلك من ناحية الأسلوب وطرق التعبير، أو من ناحية الموضوع والمحتوى، أم من ناحية الأخيلة والصور الفنية».(١٩)

سوف استمر في عرض رؤية طه باقر للأسطورة، ففي بحثه عن أهم ميزات الأدب السومري – البابلي المسطور الذي هو أقدم أدب عرفه العالم القديم، يرى باقر أن أهم ميزات هذا الأدب، الذي تشكل ملحمة جلجامش طليعته باعتبارها نتاجا بابليا صرفا هي:

أولا: إن الأدب السومري– البابلي لم يعان من تحوير ونسخ وتبديل وكما هي الحال مع الآداب الأخرى، يقول باقر: فقد وصل إلينا على هيئته الأصلية غير محور، أي كما كتب ودون بأنامل الكتبة السومريين والبابليين في الألف الرابع قبل الميلاد.

ثانيا: إن الشعر كان أقدم نتاج أدبي في حضارة وادي الرافدين، وأن منشأه كان من الغناء والقصيد الشعبي، ويفيض باقر هنا في شرح الخصائص بين الشعر والأسطورة.

ثالثا: لعل أهم ميزة في هذا الأدب، هي كثرة التكرار والاعادة مما قد يبعث السأم والملل في بعض المواقف وهذا ما سنعالجه بالمناقشة بعد قليل.

رابعا: من ميزات هذا الأدب استباق الحوادث والأحداث، وتقديم الحل والنهاية والتغني بأمجاد البطل؟

خامسا: هناك ميزة هامة وتتعلق بتدوين هذا الأدب وتتمثل في كثرة النسخ في معظم أرجاء العراق وعند غالبية الأقوام القديمة.(٢٠)

الفقرات السابقة تمثل بصورة دقيقة، مضمون الأسطورة في فكر طه باقر، وهو المضمون الذي يؤثر محاورته للتعرف على مكامن ضعفه وقوته، عن ريادته في أرض بكر، وعن أطره المرجعية التي ينهل منها رؤياه ومواقفه والتي تملي عليه رؤية مدرسية للأسطورة لم يتجاوزها طه باقر إلى ما عداها، على أن ننتقل بعد ذلك، الى محطة هامة في هذا الدور الريادي تنفتح على آفاق جديدة ورحبة.

إن أي تقديم أو قراءة أو نقد لنص كبير الأهمية ويعد مثلا حيا ونابضا بالخلود الفني مثل ملحمة جلجامش، يظل نصا موازيا وحافا بالنص الأصلي، يناوشه ويحاوره، ويحاول أن ينقل للقارئ– قارئ نص المناوشة والمحاورة والذي هو نص نقدي– متعة النقد، خاصة، وأن نص المحاورة هذا هو نسيج من اقتباسات تنحدر من منابع ثقافية متعددة. رولان بارت في «لذة النص» يتساءل ويقترح بأن واحد، يتساءل عن كيف نقرأ النقد؟ ويجيب مقترحا أن هناك وسيلة واحدة، بما أنني قارئ من درجة ثانية، فعلي أن أغير موقعي، فبدلا من أقبل أن كوني موضع ثقة كتلك اللذة النقدية فانه بوسعي أن أضع نفسي في موضع المتلذذ بالتلصص عليها، أرقب خفية لذة الآخر، وأدخل في الانحراف، عندئذ يصير الشرح في نظري نصا، نتاج تخيل، غلافا منفصما، هكذا هي انحرافية الكاتب وهكذا هي انحرافية الناقد المضاعفة مرتين وانحرافية القارئ المضاعفة ثلاث مرات، وهكذا إلى ما لا نهاية.(٢١)

ما يكتبه طه باقر عن ملحمة جلجامش، كتابة كان يريد لها أن تتجاوز حدود الحاجة ومجرد الكتابة، وتتجاوز في نفس الوقت كل أشكال «الثقفنة»

شخصيا، سوف أنحي التلصص جانبا بالرغم من كونه مجديا، لأقف مع طه باقر عند أهم النقاط التي أراها جديرة بالحوار، والتي لازمت خطابنا النهضوي في موقفه من الأسطورة، مسببة له الكثير من العاهات الثقافية.

أولا: ترتبط الأسطورة عند باقر بالبدايات الأولى، لنقل البداية/ البدائية، وتظهر على أنها مغامرة من مغامرات العقل في محاولاته فهم الطبيعة. هذا الربط سيظهر جليا في مشاريع فكرية عربية كما أسلفت، ذات صيت وصدى واسع تغلب عليها الايديولوجيا لصالح نزعة أوروبية تطورية وعنصرية بآن. لنقل مع سمير أمين لصالح ماركسوية مبتذلة وتبسيطوية. وفي رأيي أن طه باقر لم يبق أسير هذه الشواغل الظرفية الايديولوجية ولا الخطاطات التطورية، فقد تمكن من اجتياز النفق الايديولوجي، فهو بتأكيده على أن الأسطرة وبمقدار تمفصلها مع المتخيل، تنتمي في النهاية الى الفن يكون قد أفلت من ربقة الايديولوجيا، ومهد بآن الى رؤية جمالية فنية للأسطورة. هذا السبق هو حالة نوعية وعلامة فارقة ودالة، وذلك قياسا بحالات قادمة ظلت محكومة بهاجس القياس، قياس البيضة على الباذنجانة على حد تعبير حسن قبيسي

وبقيت محكومة بشبح السلف المؤدلج ومشدودة الى ربقته.

إن الملحمة الأسطورية تعالج ظاهرة الخلود وكيف الوصول إليها، وهي معالجة تقع في المتن منها، ولها بعدها الوجودي الذي لا يتزامن فقط والحياة البدائية، فبعد آلاف من السنين الفاصلة، نقرأها وكأنها كتبت لنا خاتمة الأمس، نمشي مع بطلها في تجواله، فكأنه واحد منا، كأن واحدنا يمشي وظله، وجزءا من نفسه.(٢٢) يقول جلجامش ولسان حاله كل واحد منا.

لقد أفزعني الموت حتى همت على وجهي في البراري

إن النازلة التي حلت بصديقي وصاحبي تقض مضجعي

آه لقد صار صاحبي الذي أحببت ترابا

وأنا سأضطجع مثله فلا اقوم أبد الآبدين

فيا صاحبة الحانة، أيكون في وسعي ان لا أرى الموت الذي أخشاه وارهبه.(٢٣)

إن الفن كما يرى هربرت ماركيوز في كتيبه الموسوم بـ«البعد الجمالي» ينوس بين ايروس (إله العشق) وبين ثاناتوس (إله الموت)(٢٤). ومن هنا فان الملحمة عمل فني كبير يجعل من الأسطرة وسيلته في التعبير وبذلك يضمن خلوده، وينفتح بآن على آفاق رحبة وقصوى تجعل من الملحمة نصاً عظيم الأهمية وقابلا لتأويلات عدة وهذه ميزة الأدب العظيم. إن ظاهرة الموت في القرن العشرين لا تزال تحتفظ ببعدها الميثي/ الاسطوري وذلك على صعيد كل الديانات السماوية. هذا البعد يظل شاهدا على أن الأسطرة ليست ملكة بدائية ولا مغامرة من مغامرات العقل الأولى، بل ملكة دائمة تتمفصل مع أرقى أشكال الوجود الانساني.

ثانيا: في بحثه عن ميزات الأدب البابلي، كان باقر قد سئم ومل من التكرار الذي تعج به النصوص الأسطورية، وهذا ما حدا به أحيانا إلى حذف هذا التكرار بالرغم من أنه وكما يقول باقر، قد يحمل تغييرا أو زيادة، وهذا ما دفعه الى اعادة ادراج التغيير والزيادة وحذف التكرار، وعلى سبيل المثال فقد حذف الحوار بين أوتو- بنشتم الذي حبته الآلهة بالخلود وبين جلجامش الذي جاء يسأله عن سر الخلود، وهو المقطع الذي يظهر كلازمة في نص الملحمة والذي يتكرر مرارا، على طريقة سورة الرحمن في القرآن الكريم التي تتكرر فيها اللازمة (فبأي آلاء ربكما تكذبان) كما في غيرها من السور.

من وجهة نظر بارت أن للتكرار وظيفة سلطوية، يقول: إن اللغة السلطوية- تلك التي تنشأ وتنتشر تحت حماية السلطة- هي قانونيا، لغة تكرار» (٢٥) ولكن الاناسي الفرنسي كلود ليفي ستروس Strauss في بحثه عن «بنية الأساطير» يرى أن للتكرار وظيفة جوهرية تتمثل في اظهاره لبنية الأسطورة»(٢٦) فالتكرار يمس بنية الأسطورة ويوازيها، إنه ينشأ مع نشوء مثل الأسطرة. وهذا ما حدا بـ«بارت» أن يتراجع، فهو يجد نفسه ملزما تحت الضغط القادم من حقل الدراسات الأسطورية الحديثة الذي يؤكد أن للتكرار وظيفة طقوسية هامة يقول بارت: فالتكرار ذاته قد يولد المتعة، والأمثلة الاثنوغرافية وفيرة: ايقاعات مسيطرة، موسيقى تعزيمية، ابتهالية، صلوات، طقوس- التكرار المفرط هو الدخول في الضياع، الدخول إلى صفر المدلول، بذلك- أي بهذا التكرار- نرى أن النص الأسطوري يضمن كونه نص متعة، فنص المتعة كما يعرفه بارت هو الذي يضعنا في حالة من الضياع، ويرهق (ربما إلى نوع من الملل- وهو الملل الذي انتاب باقر مرارا) ويهز الثوابت التاريخية والثقافية والبسيكولوجية لدى القارئ والذي يزعزع الثابت من اذواقه وقيمه وذكرياته، مؤزما علاقته باللغة.(٢٧) ولكي لا نبتعد كثيرا في تجريديات بارت وتحديداته لنص المتعة ونص اللذة. نقول أن وقع النص المقدس/ الملحمي على قارئه وسامعه، كنص غير مألوف، يكاد يصل الى درجة الأسر. ولعل في حادثة أمير المؤمنين عمر بن الخطاب رضي الله عنه، عندما سمع خباب بن الأرت وهو يتلو القرآن على صهره سعيد بن زيد وأخته فاطمة بنت الخطاب، بلغ التحول عنده مسراه عندما قرأ بعد أن تطهر ﴿طه ما أنزلنا عليك القرآن لتشقى، إلا تذكرة لمن يخشى، تنزيلا ممن خلق الأرض والسموات العلى﴾ فذهب وأعلن اسلامه. والأمثلة كثيرة فالحضور الكبير للنص الأسطوري المغاير والمختلف هو الذي دفع الملأ من قريش لأن ينظروا إلى القرآن على أنه «قرآن عجب»، كما تقول الآية ﴿قل أوحي إلي أنه استمع نفر من الجن فقالوا إنا سمعنا

قرآنا عجبا﴾. الجن: ١ فالتكرار الذي يضمن هذا الحضور ليدفع بالنص الأسطوري إلى آفاق قصوى وجديدة.

ثالثا: لا أدري ما الذي دفع «طه باقر» إلى القول بأن الأدب السومري- البابلي الذي تمثل الأسطورة متنه ووسيلته بأن، لم يعان من تحوير ونسخ وتبديل كما هي حال الآداب الأخرى. فقد وصل إلينا - والقول لباقر- على هيئته الأصلية غير محور، لكنه سرعان ما يقودنا إلى أفق آخر يجب ما قبله، فبالرغم من أن هناك ما يشبه الملحمة في الأدب السومري أو كأنه نسخة طبق الأصل إلا أن الملحمة تعد نتاجا أدبيا بابليا صرفا.(٢٨)

في رأيي أن خطاب باقر، أو لنقل حماسه الزائد دفعه إلى ان يفكر هو الآخر بطريقة ميثولوجية وكأن حال خطابه يقول إنه لا يمكن للتحوير ان يطال هذه النصوص الأسطورية الهامة، وهذه هي احدى أوجه التفكير الأسطوري، وهو أمر ليس بالمستغرب، فها هو ستروس Strauss يؤكد في «الفكر البري» على موازاة الفكر الأسطوري للفكر العلمي.(٢٩) هذا بالإضافة الى أمر نراه مهما ويتمثل في أن عدوى الأسطورة من الممكن لها أن تغزو عقل المشتغلين عليها، وأولئك الذين يرددون تلاوتها ويرونها كتابا عجبا؟

في «النص القرآني وآفاق الكتابة» يقول أدونيس: إن كل كتابة هي اعادة كتابة، لكن في سياق آخر.(٣٠) وقد سبق لنا القول إنه يمكن القول إن كل اسطرة هي اعادة أسطرة لكن في سياق آخر. فالنص الأسطوري تقوم بنيته على الحرتقة، والتي سرعان ما تنشأ عنها أكوان أسطورية/ ميثولوجية جديدة.

يقول ستروس في «الإناسة البنيانية»: معلوم أن الأساطير تتحول، وأن هذه التحولات التي تحصل بين رواية للأسطورة الواحدة وأخرى، أو من أسطورة الى أسطورة أخرى، أو من مجتمع إلى آخر بالنسبة للأساطير نفسها أو بالنسبة لأساطير مختلفة، تؤثر على هيكلية الأسطورة حينا أو على «كودها» حينا آخر، أو على المرسال المقصود منها حينا ثالثا. لكن هذه التأثيرات لا تحول دون بقاء الأسطورة أسطورة، فهي تراعي بذلك ما يمكن تسميته مبدأ الاحتفاظ بالمادة الأسطورية، وهو مبدأ يعمل على أن يكون من الممكن دائما أن تنشأ عن كل أسطورة أسطورة أخرى».(٣١)

نسوق كل هذا، في سبيل القول إن بنية الفكر الأسطوري تقوم على التحوير والتبديل، وأن هدفنا ليس تبيان نظرة طه باقر للأسطورة، بل التأسيس لنهج جديد في النظر إلى الأساطير ودراستها، النهج الذي سيغيب في الكثير من الدراسات التي طالت الأسطورة، والتي أخضعتها لعاهات ثقافية ومزاجيات وايديولوجيات قادتها إلى طريق منحرف. إن القول بأن الأساطير البابلية لم يطلها التحوير والنسخ، يوازي القول الذي يتقوله متعبد زاهد في صومعته ما مل من الصراخ بأن كتابه المقدس لا يطاله التحريف لا من قريب ولا من بعيد، وهذه خاصية تجمع بين جميع كهنة الكتب المقدسة، ونقود معظم المشتغلين عليها الذين ما ملوا من الافتنان بسحرها وموسيقاها وطريقتها في فن السرد، بحيث يمكن وصفها بحق بأنها نصوص اللذة والمتعة، ونضيف بقولنا إنها «نصوص الفتنة» التي لما تزل تمارس حضورها العجيب في الزمان والمكان؟

رابعا: يلفت طه باقر نظرنا في تقديمه لملحمة جلجامش، إلى أمور في غاية الأهمية دون أن يقف عندها مطولا، منها ان الشعر كان أقدم نتاج أدبي في حضارة وادي الرافدين، وهذا يعني من وجهة نظرنا أن هناك خطا تواصليا وتصاعديا يربط بين النصوص الأسطورية التي ينظر إليها على أنها في النهاية هي نصوص لغوية وهذا ما لا يقره تحليل الأساطير؟ وتمتد- أي هذه النصوص، من ملحمة جلجامش الى القرآن الكريم كنص ذي بنية متينة، نص هو في غاية الروعة والجمال والتوهج، غاية تجعل منه رؤيا للكون والحياة والجواب عن أسئلة الوجود والأخلاق والمصير، وهذا ما يجعل من سوره لألأة وتوهج والتعبير لأدونيس.(٣٢) هذا من جهة، ومن جهة أخرى فان هذا الترابط الوثيق ما بين الأسطورة والشعر في القديم كما يرى باقر ويؤكد، من شأنه أن يعيد طرح التساؤل على الشعراء المعاصرين الذين يقيمون تقابلا وتضادا بين الشعر والأسطورة، يدفع وفي أحيان كثيرة إلى تكلف وعناء شديدين في توظيف الأسطورة داخل النص الشعري، توظيف يتجاوز الجانب الفني والجمالي،

ليصب لصالح توظيفات ايديولوجية (التغني بعشتار وعشيقها الإله تموز بمناسبة أو غير مناسبة) أو لصالح رغبة أو حاجة للكتابة سرعان ما تجعل من القصيدة نصا يجتر التكلف ويبالغ في توظيفه للأسطورة، وهذا باستثناء حالات نجحت في هذا المجال ولا مجال لذكرها الآن.(٣٣)

من الأمور الهامة أيضا، أن طه باقر يقوم بعملية فك ارتباط، بين الأسطورة والتاريخ في قراءته لملحمة جلجامش، فجلجامش التاريخي غير جلجامش الأسطوري. الأول شخصية تاريخية مذكورة في اثبات الملوك الذي تنسبه على السلالة الأولى في الوركاء وتخصص له حكما دام (١٢٦) عاما. وفي رأيي أن فك الارتباط هذا سيأتي ثماره لاحقا في دراسات لاحقة طالت شخصيات كبيرة في التاريخ، وقامت بفصل كبير بين الصورة الميثولوجية للبطل وبين صورته التاريخية، وعلى سبيل المثال شخصية سليمان بن داوود وهي الشخصية التي ترسم لها الميثولوجيا الاسلامية هالة أسطورية تجعله يكلم جميع الحيوانات. من مستشاره الهدهد (كان يسمى يعفورا) إلى النملة (جرسا) التي نزلت حولها السورة القرآنية المسماة بـ«سورة النمل».(٣٤) وقد أخذ هذا الفصل شكلا تعسفيا في بعض الدراسات التي سنقف عندها لاحقا، وذلك عندما قامت بتقزيم الحدث الأسطوري وتقطيعه وتفصيله ليناسب ما اصطلح عليه بـ«سرير العقل التعليلي» الذي يساوي ويوازي «سريربروكست» في الميثولوجيا الاغريقية. وفي وجهة نظرنا أن هذا التقزيم يتجاهل السؤال الهام والذي تدور من حوله الكيفية التي يتحول فيها الحدث التاريخي إلى حدث أسطوري. هذا التساؤل وإن ظل غائبا في الكثير من الدراسات التي طالت الأسطورة إلا أنه سوف يستعيد أهميته مع بداية عقد الثمانينيات عند بعض الباحثين في مجال الميثولوجيا، وذلك بهدف تجاوز النزعة الانطباعية التي يدفع بها تجاوز النزعة الانطباعية التي يدفع بها وباستمرار العقل التعليلي الى الواجهة، وذلك في اطار سعيه الى تجاوز اللامعقول الأسطوري إلى عالم العقلانية الرحب وكما يظن أصحاب هذا الخطاب.

الهوامش

١ – مرسيا إلياد، رمزية الطقس والأسطورة، ص٩٠ (دمشق، دار العربي، ١٩٩٧).
٢ – بشير فرنسيس، الحضارات القديمة في العراق، سومر ج١، مجلد/٢/ ١٩٤٦ – بغداد.
٣ – عبدالله العروي، العرب والفكر التاريخي، ص٨٤ (بيروت، دار الحقيقة، ١٩٧٣).
٤ – طه باقر وبشير فرنسيس، ملحمة جلجامش، مجلة سومر، الجزء الأول، مجلد٥، ص٤٢– ص٨٠، ١٩٥٠، بغداد.
٥ – طه باقر وفرنسيس، المصدر السابق، ص٣١.
٦ – المصدر نفسه، ص٣٢.
٧ – المصدر نفسه، ص٧٣.
٨ – المصدر نفسه، ص٦٢– ص٧٣.
٩ – مقابلة مع كلود ليفي ستروس أجراها ريمون بيللور، مجلة بيت الحكمة، العدد (٤)، ص١٤، الدار البيضاء المغرب.
١٠ – أدونيس، النص القرآني وآفاق الكتابة (بيروت، دار الآداب، ١٩٩٣) ص٢٠.
١١ – طه باقر وفرنسيس، المصدر السابق، ص٦٢– ٧٣.
١٢– رولان بارت، لذة النص.
١٣ – فراس السواح، كنوز الأعماق: قراءة في ملحمة جلجامش، دمشق ١٩٨٧.
١٤ – مرسيا إلياد، رمزية الطقس والأسطورة، ص٩٢.
١٥ – انظر كتابنا من الطين إلى الحجر (بيروت، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٧).
١٦ – هذا ما يتوجه به جورجي كنعان إلى أهل الخير، وهو «اسم مستعار».
١٧ – كارل ماركس، نقد الاقتصاد السياسي، ص١٥٨.
١٨ – طه باقر، المصدر السابق، ص٥.
١٩ – المصدر السابق، ص٥– ص٩.
٢٠ – المصدر نفسه، ص١٣.
٢١ – رولان بارت، لذة النص، ص١٣.
٢٢ – فراس السواح، ملحمة جلجامش وأثرها في الثقافات القديمة، ص٩٨– ص١٢٧، مجلة المعرفة السورية، ١٩٧٨.
٢٣– طه باقر، ملحمة جلجامش، ص٧٨.
٢٤ – هربرت ماركيوز، البعد الجمالي، ترجمة جورج طرابيشي (بيروت، دار الطليعة، ١٩٨٦) ص١٤.
٢٥ – رولان بارت، المصدر السابق ص٢٥.
٢٦ – كلود ليفي ستروس، بنية الأساطير، الإناسة البنيانية، ص٩٠.
٢٧ – رولان بارت، لذة النص، ص٥٠.
٢٨ – طه باقر، ملحمة جلجامش، ص١١.
٢٩ – كلود ليفي ستروس، الفكر البري، ترجمة نظير جاهل (بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات، ١٩٨٤)، ص٣٣.
٣٠ – أدونيس، النص القرآني وآفاق الكتابة، ص٣٥.
٣١ – ستروس، الإناسة البنيانية، ص٢٣٥.
٣٢ – أدونيس، المصدر نفسه، ص٢٣.
٣٣ – أشير الى التوظيفات الناجمة للسياب ومن وجهة نظر البياتي أن الشاعر وعندما يلجأ إلى الأسطورة فانه يقوم بتحصين القصيدة هذا الزمن. جريدة السفير، ١٩٩٥/٨/١١.
٣٤ – يقول ابن كثير ان اسمها جرسا وانها من قبيلة يقال لهم بني الشيصان وانها كانت عرجاء، وكانت بقدر الذئب، المجلد الثالث، ص٣٣٧، دار المفيد– لبنان.

عبدالرحمن منيف: من «الأشجار» إلى «أرض السواد»

رحلة صعبة.. رحلة خصبة

فاروق عبدالقادر★

رحل، إذن، عبدالرحمن منيف، لكنه لن يغيب.. سوف يبقى طويلا في ضمير أمته: مناضلاً خاض في العمل السياسي، علناً وسراً، من أول الشباب كانت فترة عاصفة، حبلى بكل الاحتمالات: بطش وقمع من ناحية، واشتداد حركات المعارضة الراديكالية من الناحية الاخرى، ولم يكن لكل الحالمين بمستقبل أفضل سوى أن يحددوا مواقعهم وينغمسوا في النضال، وهكذا فعل عبدالرحمن منذ قدومه من عمّان الى بغداد نهاية الاربعينيات حتى أبعدته حكومة نوري السعيد منتصف الخمسينيات ليتابع النضال من مواقع أخرى. في ١٩٥٨ سافر لاستكمال دراسته في جامعة بلغراد، وفي ١٩٦١ حصل على الدكتوراه في العلوم الاقتصادية (كان موضوع رسالته «اقتصاديات النفط- الاسعار والأسواق»)، ثم عاد ليعمل في صناعة النفط في سوريا، وفي ١٩٧٣ غادرها الى بيروت للعمل بالصحافة، وفي ١٩٧٥ رجع الى بغداد حيث أصدر مجلة متخصصة هي «النفط والتنمية»، وفي ١٩٨١ خرج من بغداد ثانية الى باريس حيث تفرغ للكتابة، وفي ١٩٨٦ رجع الى دمشق التي قُدر لها أن تكون منفاه الأخير.

ورغم صعوبة معرفة التفاصيل حول ممارسته العمل السياسي والحزبي حتى منتصف الستينيات على وجه التقريب، حين توقف عنها، فقد قمت بتحقيق صغير مع من يمكن أن يكون لهم قدر من المعرفة بهذه الممارسة، واستطعت أن أصل لبعض ملامح الصورة: كان منيف مثالا «للكادر» الحزبي الملتزم والمنضبط (يرتفع صوته بالجدل والنقاش في الاجتماعات الحزبية ويلتزم الصمت خارجها)، وكان ينحاز دائما الى جانب المواقف والأفكار الأكثر جذرية وراديكالية داخل التنظيم وخارجه، كما كان مثالا للتعفف والنأي عن السعي لتحقيق أهداف او مطالب خاصة، ومن ثم لقي الاحترام من المخالفين له والمتفقين معه على السواء، وكان قارئاً نهماً ومثقفاً عارفاً بالتاريخ والتراث. وثمة تفاصيل كثيرة في هذا السياق تتردد فيها أسماء «الجناح اليساري» أو «جماعة الدكاترة» في البعث السوري. والموقف من الانفصال، ومؤتمر حمص في ١٩٦٣. المهم هنا ان عبدالرحمن أسقطت عنه جنسيته (السعودية) بعد هذا المؤتمر، فعاش حياة المنفى حتى الرمق الأخير.

ليس في حياة عبدالرحمن منيف، إذن، ما يخفض جبينه الشامخ، لم يقف يوماً في ظل حاكم أو نظام، وقد كان الحكام- في اكثر من بلد عربي، وفي ظل أكثر من فترة في هذا الزمان العربي المضطرب- رفاقاً له او مريدين، يتمنى

★ كاتب وناقد من مصر

كلٌ منهم أن يجتذبه لجانبه، لكنه عفَ عنهم جميعاً، وعاش حياته فقيراً أو كالفقير، لكنه متشح بالنبل، مزدان بالكبرياء، لهذا قلتُ انه سوف يبقى في ضمير أمته مناضلاً. وسوف يبقى في وجدان أمته مبدعاً عظيماً كذلك. قال- أكثر من مرة- انه رأى الاستغراق في العمل السياسي «خدعة كبيرة. كان الواحد منا يتصور أن المؤسسة السياسية يمكن أن تكون أمينة في قناعاتها ومقولاتها السياسية، ومن خلال التجربة رأينا ان هناك فارقاً كبيراً بين الافكار التي كان يؤمن بها ويدعو لها، والممارسات الفعلية في الواقع...»، ومن ثم كان لابد من البحث عن أشكال أخرى لمواجهة الواقع وتغييره، ووجد منيف في فن الرواية: أداة تعبير وتغيير، أداة جميلة للمعرفة والمتعة.

صدرت روايته الأولى «الأشجار واغتيال مرزوق» وهو في الأربعين، ورحل وهو في السبعين، لكنه كان قد أصبح أهم روائي عربي معاصر. قلتُ وأعيد: ان شروطاً موضوعية وذاتية قد تحالفت لتجعل منه «المواطن العربي» بامتياز. وأضيف: إنه استطاع- ببذل الجهد، والكدح، والعكوف على العمل رغم مشقة الحياة وتغير المنافي- أن يجعل من نفسه «الروائي العربي» بامتياز كذلك.

بعد «الأشجار..» تتابعت الأعمال: «قصة حب مجوسية، ١٩٧٤»، «شرق المتوسط، ١٩٧٥»، «حين تركنا الجسر، ١٩٧٦»/ «النهايات، ١٩٧٧»، «سباق المسافات الطويلة، ١٩٧٩» (بين قوسين: «عالم بلا خرائط»- مع جبرا ابراهيم جبرا، ١٩٨٢). وكان عقد الثمانينيات هو عقد «مدن الملح»: صدر جزؤها الأول «التيه» في ١٩٨٤، والثاني «الأخدود» في ١٩٨٥، والثلاثة الباقيات «تقاسيم الليل والنهار» و«المنبت» و«بادية الظلمات» في ١٩٨٩. ثم عاد الى «شرق المتوسط» ليكتب «الآن هنا، أو شرق المتوسط مرة أخرى» في ١٩٩٢، وأخيرا ثلاثية «أرض السواد» في ٢٠٠٠.

فلنلق نظرة طائر الى عالمه، وأرجو الا أثقل أو أطيل.

على خلاف كثير من الروايات الاولى، جاءت «الأشجار..» صلبة متماسكة، خالية من التزيد والترهل، وراء كل التفاصيل المختارة بعناية والمبذولة بسخاء، تبقى رواية شخصيتين، التقيتا مصادفة في قطار يقطع أرضاً عربية لا يُسميها (ولم يُسمِ بعدها أرضاً أخرى، فلا أهمية عنده للاسم، طالما بقي الاختلاف بين أرض عربية وأخرى خلافاً في الدرجة لا في النوع)، مع الحديث ورشفات العرق يتقارب الرجلان، يتشاركان الطعام والشراب والحديث وخبرات الحياة.

إلياس نخلة هو «الرجل الصغير»، ابن بيئته وزمانه ومكانه، ومكانه هو تلك القرية التي تقع على أطراف المدينة والبادية: «الطيبة» (منها سيخرج أبطال أعمال تالية)، إنه يرى نفسه منحوسا تطارده اللعنة، ولعنته انه قامر بما لا يملك، قامر بالأشجار التي لا يملكها أحد، تقلب في مهن عديدة وها هو الآن يعمل بتهريب الملابس عبر الحدود، لكنه يبقى متمسكاً بالحلم. يقول لصاحبه وقد تدفأ وانتشى: «لولا الحلم لما تمكنت من الحياة لحظة واحدة»!

في مواجهته كان منصور عبدالسلام: الظهور الأول للمثقف صاحب الماضي السياسي المثقل بالنضال والسجن والملاحقة ثم الطرد من العمل، وها هو يركب القطار المتجه الى الجنوب كي يعبر الحدود ويعمل مترجما لبعثة آثار فرنسية. بعد أن تركه إلياس انفتح أمامه باب الحديث عن نفسه، الى نفسه وإلينا، لكن الروائي يحذرنا: «لا تصدقوا ما يقوله، لأن الهلوسات تختلط بالوقائع الصغيرة، بالاحلام، وأحياناً بالأكاذيب..»، ولهذا السبب عليك بعد أن تفرغ من سماع حديثه وقراءة يومياته ومعرفة ما انتهى إليه، أن تعيد بناء التفاصيل وتجعل لها الاتساق الضروري. اذا كانت لعنة إلياس هي الأشجار، جاز أن نقول ان لعنة منصور كانت التاريخ. نعم. التاريخ الذي درسه ويُدرسه. ولكن: أي تاريخ؟ لنكتف بنص واحد: «قطعاً لن يكون تاريخ الملوك والسماسرة والقوادين الذين يشبهون الديوك. سيكون تاريخ الناس الذين مروا دون أن يتذكر أسماءهم كتابٌ او قطعة من الرخام، سيكون تاريخ الأحداث التي غيرت الحياة دون أن تكتشف..».

ولأنه يعمل ويقيم في احدى المدن «شرق المتوسط» (القرائن والشواهد والأمثلة تحددها أكثر) فقد كان من الطبيعي أن يتم استدعاؤه ومساءلتُه والتحقيق معه، ثم تسريحه من عمله في الجامعة. تبطَّل منصور وجاع وتشرد واستدان وأدمن العرق والطواف على مكاتب المسؤولين لعلهم يوافقون على أن يعمل أو يسافر وبعد ثلاث سنوات تجرَّع فيها المهانات الكبيرة والصغيرة منحوه جواز سفر وسمحوا له بالخروج. إن شخصية منصور تتكامل من خلال مستدعياته المنتقاة بحساسية وحرص: السنوات التي قضاها في التجنيد وعجزه عن فهم الهزيمة. كان يقول لطلابه: «لماذا هُزمنا أول مرة وكانت لدينا جيوش وكانوا،

هم، عصابات؟ ولماذا هزمنا للمرة الثانية وكانت لدينا جيوش وعصابات وليس لديهم إلا الجيوش؟..)، أضف لذلك خيباته الشخصية المتتالية خاصة مع الاوروبية التي دامت علاقته بها طوال فترة دراسته في بلادها، ثم لم يجرؤ على أن يعود بها الى بلاده، ورفض ان يبقى معها في بلادها.
أليس معقولاً أن يطلق منصور الرصاص على صورته في المرآة، ثم يُحمل الى مستشفى الأمراض العقلية؟
وهل كان مصيره أفضل من مصير «رجب اسماعيل» بطل «شرق المتوسط»؟ اذا كانت هذيانات منصور واختلاط أفكاره قد يجعل من العسير وصول رسالته بالوضوح الكافي، خاصة ما يتعلق برمزه الرئيس: «مرزوق» الذي اغتاله الطغاة لكنه واثق انه سينهض، فان «رجب» يكتب أفكاره وعناءه بوضوح ناصع: واحد من غمار الناس، غاص في العمل السياسي السرّي وهو طالب، ما ان تخرج حتى قبضوا عليه، وحكموا عليه باحدى عشرة سنة. في سجنه لقي كل ألوان التعذيب كي يعترف، لكنه احتمل أقساها دون كلمة واحدة، وبعد خمس سنوات دبّت إليه الرغبة في الخروج مثل دبيب الملال: داهمه «روماتيزم الدم»، وماتت أمه التي كانت تعينه على الصمود، وضاعت حبيبته، و«أنيسة»: أخته الكبرى وحاضنته لا تكف عن إغرائه بنقل صور الحياة في الخارج. وقّع رجب على الورقة التي طلبوا منه التوقيع عليها، ثم خرج.
وبناء الرواية بسيط متقشف: ستة فصول متتالية، تروي أنيسة فصلاً ويروي هو التالي. لقد خرج رجب للعلاج (لم يسمحوا له بالخروج إلا بشرط التعاون معهم)، ومع الطبيب الفرنسي العجوز أيقن رجب معنى النضال. كان الطبيب مناضلاً قديماً، شارك في مقاومة النازيين وفقد عائلته كلها. قال له: «أريدك أن تكون حاقداً وأنت تحارب.. اذا استسلمت للحزن فسوف تُهزم وتنتهي، سوف تُهزم كانسان وتنتهي كقضية...). لاحت فرصة لرجب كي يستعيد براءته الضائعة ويتطهر: لابد من فضح ما يحدث في هذه البلاد المرمية شرق المتوسط، وقرر أن يتخذ هذا الفضح شكلين: أن يكتب رواية، يقول عنها: «أريدها أن تكون جديدة في كل شيء، أن يكتبها أكثر من واحد وفيها أكثر من مستوى..»، الشكل الثاني هو السفر الى الصليب الأحمر في جنيف وتقديم مذكرة أو لوحة عن العذاب اللا إنساني الذي يلقاه المسجونون السياسيون في الوطن.
كتب رجب أوراقا كثيرة (توحي لنا أنيسة انها هذه الرواية)، أما بعد أن تلقى رسالة من صديق بأن زوج أخته قد اعتقل بدله، قرر أن يعود، أرسل التقرير الى جنيف ثم عاد.
ماذا تتوقع؟ كانوا بانتظاره. أعادوه بعد ثلاثة أسابيع مهدماً أعمى، وبعدها بثلاثة أيام مات رجب. والآن؟ تروي أنيسة: في الاسبوع الثاني لموت رجب اخذوا زوجها ولا يزال وراء الجدران، وتروي أيضا أنها شهدت ابنها الصبي يجمع الزجاجات الفارغة في البيت، وعجبت حين رأته يملأها بالزيت والبنزين ثم زال عجبها حين قال لها: اريد أن أهدم السجن وأخرج أبي!

أما السهرة التي قضاها أهل الطيبة وجثة عساف مسجاة بينهم، فقد جاءت حكاياتها كلها تنويعات وتفريعات عن العلاقة بين الانسان والحيوان والطير، وعلى لحن النهاية، نهاية البشر والحيوانات والأشجار

هل كان رجب هو من يتمنى كتابة الرواية أم صاحبه وخالقه؟ على أي حال رجع منيف ليكتب «شرق المتوسط مرة أخرى». صدرت الرواية الأولى في ١٩٧٥، آنذاك: كان الحزب الذي تركه منيف يحكم في أكثر من بلد عربي، فهل ثمة سبيل للتشكيك في أهمية شهادته؟ ألم ينجز وعده بأن تصبح الرواية «أداة» من أدوات النضال؟
ثمة ما يجمع بين «حين تركنا الجسر» و«النهايات». البطل في كل من الروايتين صياد، ولابد لكل صياد من كلب. أما بعد ذلك فما أشد الاختلاف بين «زكي نداوي» بطل الأولى، و«عساف» بطل الثانية. «النهايات» رواية البادية بامتياز، شهادة بدوي يعرف الصحراء والمواسم، والخصب والمطر، والقحط والجفاف، والحيوان والطير، يتشمم رائحة الغيم ويعرف نذر العاصفة، ثم هو نموذج الصياد، هو أعرف أهل «الطيبة» بمواسم الصيد وأماكنه وطرائقه ووسائله، لكن الأهم انه يعرف وظيفته ودوره في الابقاء على حياة الجماعة حين يتهددها القحط والجوع. ومرة واحدة انفجر في وجوه أهل الطيبة وقال لهم ما كان يجب أن يقال. قال: «لم يخلق الصيد للأغنياء الذين يقتلهم الزهق والشبع، لقد خلق للفقراء، الذين لا يملكون خبز يومهم..»، غير أن كلماته، غاضبة الصدق، لم تثن سامعيها عن التلهي بالصيد، وحين جاء بعض ابناء الطيبة من العاملين في المدينة وبعض اصحابهم، خجل عساف أن يرفض طلبهم بالخروج معهم، فخرج معهم ليموت دونهم!
أما السهرة التي قضاها أهل الطيبة وجثة عساف مسجاة

بينهم، فقد جاءت حكاياتها كلها تنويعات وتفريعات عن العلاقة بين الانسان والحيوان والطير، وعلى لحن النهاية، نهاية البشر والحيوانات والأشجار، ولأن عساف كان الفرد الذي تمثّل اصفى قيم الجماعة، وتقدم ليفديها ساعة الخطر، فقد خرجت الطيبة كلها لوداعه حتى النساء. ليس هذا فقط، بل إن موت عساف جاء انبثاقاً لصحوة أهل الطيبة، ولأن يتكاتفوا ليفعلوا شيئاً بدل انتظار الموت.

وسوف نلتقي بأشباه ونظائر لعساف في أعمال منيف التالية.

أما «حين تركنا الجسر» فلعلّها أكثر أعماله استعصاء. لا شيء سوى مونولوج طويل في اكثر من مائتي صفحة، يتحدث فيه زكي نداوي الى نفسه أو الى كلبه، ونحن نصحبهما في الغابة. وفي الغابة كل ما يمكن أن تزخر به من أدغال وأحراش ومستنقعات وسبْحات وأشجار ونهر وجسر، وفي سمائها كل أنواع الطيور: السنونو والقطا والترغل وديوك السمن والحبارى والبط والزرازير ودجاج الأرض وسواها. ونحن نصحبهما عبر تغير الفصول والأجواء: في الريح والثلج والمطر وصحو السماء وتلبدها وسطوع القمر وغيابه. وما يشغل زكي أكثر من سواه أن يصيد تلك البطة الخرافية التي يسميها «الملكة». وحين صادها أخيرا وخاض الأوحال والمستنقعات ليلتقطها عنّ له أن ينظر إليها. وكانت خيبة أمل كاملة الشروط. يقول: «رفعتُها باجلال نحو القمر، ولأول مرة رأيتها.. كانت أقبح بومة تراها العين.. كانت باردة وميتة..».

لم تكن هذه غير هزيمة طازجة، أو هي بعث وتجديد للهزيمة القديمة. «حين تركنا الجسر» كلها تهدف الى خلق عالم موازٍ للهزيمة، محوره الجسر: بناه الرجال ثم لم يعبروه ولا هم نسفوه وراءهم. والبطل يحمل وقْر هذه الهزيمة من البداية، وهو أيضا يحمل الاحتقار لنفسه لأنه مهزوم. وسط سيل مستدعياته وهذره وملاحاته مع كلبه علينا أن نتلمس عناصر الهزيمة. انها تأتي متباعدة مثل نقاط صلبة وسط تيار دافق. هذه واحدة، يقول: «قالوا لنا بقسوة أقرب الى السبْي: تسمروا ولا تتحركوا.. التقدم ممنوع حتى تأتي الأوامر.. ولم تأت الأوامر(ص١٢٥-١٢٦). وهذه أخرى لعلها أكثر وضوحاً: «يجب أن تعرف كيف حصلت الهزيمة.. كان الوقت عصراً.. مرت سيارة الضابط بسرعة بعد أن انقطعت عنا الأخبار أربعة أيام.. دون أية مقدمات قال الضابط: انسحبوا.. سيكون الانسحاب غير منظم.. وعلى كل واحد أن يدبر نفسه..».(ص١٧٤)

تلك النقاط القليلةُ الصلبة المتباعدة تضيء ما قبلها وما بعدها، وتفسر الشعور الفادح بالذنب واحتقار الذات عند البطل، وتفسر كذلك النهاية التي ينتهي اليها العمل. مرة ثانية: من الموت تنبثق صحوة. بعد موت الشاهد الوحيد على كل ما قال زكي، اتخذ قراراً ولم ينسه صباح اليوم التالي: قبل أن تغيب شمس اليوم التالي كنتُ قد ضعت في زحام البشر.. تأكدت أن جميع الرجال يعرفون شيئاً كثيراً عن الجسر.. وأنهم ينتظرون.. ينتظرون ليفعلوا شيئاً..».

لعلهم ما زالوا ينتظرون!

«قصة حب مجوسية» هي نزوة عبدالرحمن منيف الأوروبية. عمل لا يشبه عملاً آخر في ابداعه، لعلها بقية متلكئة عن ايام دراسته واقامته في أوروبا. قصة حب يرويها صاحبها وهو ممتلئ بالتحدي لسامعيه واللامبالاة بعدم تصديقهم لما يروي. لماذا يرويها إذن؟ يقول: «إن الكنيسة الكاثوليكية، رحيمة القلب، جعلت للانسان طريقا للخلاص عندما كلفت الآباء المقدسين بتلقي الاعتراف، كما ان علم النفس المعاصر بالضوء الخافت في غرفة الطبيب، والمقعد الوثير الذي يستلقي عليه المريض، أوجد طريقاً لإذابة العذاب تمهيدا للشفاء..». إذا لم تكن من هؤلاء ولا من أولئك ، فاذا يمكنك سوى ان تستمع؟... الراوي في مدينة اوروبية يتابع دراسته ويعرف من نسائها عددا لا بأس به، وفي منتجع جبلي مطل على البحيرة يقع في هوى امرأة ما أن تلتقي عيناه بعينيها: «آه! ما أشد رعب العيون التي أراها، وما أشد فتنتها! كانت تقول لي بهمس: ايها الغريب الذي لا مأوى له، مأواك في عينيّ... الخ» وتصبح «ليليان» – عرف اسمها حين ناداها زوجها وهما على مقربة– هوسه الدائم، في صحوه ونومه، ويشتد هذا الهوس حين يرجعون الى المدينة، فيلوذ باحثاً عنها في الشوارع والمقاهي والمسارح ودور السينما والباصات والترامات، يراها مرتين، وفي كل مرة يستحيل اللقاء، ويتدخل هذا الهوس في افساد علاقاته بالأخريات، وبعد أن يئس تماماً من اللقاء يراها في محطة القطار، وهو محاط بأصدقاء وصديقات جاءوا يودعونه بعد أن أنهى دراسته واقامته في المدينة،ورغم جُمل الحوار القليلة التي يتبادلانها إلا أنه كان لقاءً مستحيلاً كذلك!

لسنا من الآباء المقدسين ولا من أطباء النفس، لكننا نعرف

ان هذا النوع من الحب يمكن أن يقع، هنا يكون الحب- بتعبير جارودي- «صوتاً ملحاحاً كأنه يأتي من وراء الغيب». وأسبابه كامنة عند أصحابه، قد تشق معرفتها عليهم وعلى سواهم. وبحذق واضح يُفسد الراوي أية تفسيرات محتملة، فيتطوع بتقديمها ويسخر منها خاصة من يقول انه يلتمس حنان امرأة لأن أمه ماتت وهو صغير، لكنه يغفل عن مفتاح ملائم لتفسير آخر: انه يقول أكثر من مرة انه لا يشتهيها، ويفزع إن راوده هذا الخاطر!

ولماذا هي مجوسية؟ ذلك يعني انها صابئة، كافرة، مهرطقة، متحدية للسماء والأرض. هذا راويها يتحدث الى آباء الكنيسة: «أنتم أيها الأساقفة، يجب أن تتسامحوا، لأني مسيح مجوسي يحترق آلاف المرات كل ثانية..»، ويناجي ليليان: «ليليان.. دعيني أقول شيئاً مجوسياً.. النار التي اشتعلت في قلبي يوماً لن تنطفئ..»!

قطعة من القص العاطفي الغنائي اللاهث، يلقيها إلينا راوٍ لا نعرف اسمه ولا هويته، وقد لا نستطيع ان نتعاطف مع احتراقه في هذا الأتون!

قلت إن «مدن الملح» كانت رواية عقد الثمانينيات، لكن، «سباق لمسافات الطويلة» كانت التمهيد الضروري لها.

هي متفردة من حيث انها ذات مضمون سياسي، تدور أحداثها في هاتين السنتين المهمتين في تاريخ ايران الحديث: ١٩٥١- ١٩٥٣، أي منذ قيام رئيس الوزراء، الدكتور محمد مصدق، بتأميم صناعة النفط الذي كانت تسيطر عليه شركة «انجلو- ايرانية» تملكها انجلترا، حتى سقوطه. كان مصدق على رأس تحالف «الجبهة الوطنية»، لكن كان تحالفاً هشاً أكثر منه حزباً صلباً ومتماسكاً. وكان عليه ان يواجه الشاه، ومن ورائه أمريكا، اضافة لانجلترا بحكم مصالحها المباشرة، ونشب الصراع الذي دام حوالي العامين وانتهى باسقاط مصدق في اغسطس ١٩٥٣، ومن المؤكد الآن - كما أثبت كتاب كثيرون- أن المخابرات المركزية الامريكية لعبت الدور الاساسي في الاعداد للانقلاب الذي أسقط مصدق، ومن المؤكد كذلك ان المخابرات الانجليزية لم تكن غائبة عما يحدث أو بعيدة عنه، ومن المؤكد أخيراً، أن الامريكيين هم الذين فازوا في «سباق المسافات الطويلة».

أقول إنها متفردة لأنك لن تجد تحديداً دقيقاً لأسماء الاعلام او الاماكن. ان اسم «مصدق» لا يرد أبداً في طول الرواية، بل يتم الحديث عنه بوصف «العجوز»، ولن تجد اسم طهران رغم انك ترى شوارعها وتمشي في أسواقها وتشم روائحها وتشهد حشودها المتظاهرة صباح مساء، والحديث دائما يدور عن «الشرق» و«الشرقيين»، وأقسام الرواية تتصدرها كلمات «لورانس» و«تشرشل»، والبطل، الراوي، الشخصية الرئيسة في العمل هو بيتر ماكدونالد، الموظف في شركة النفط، ومن سيصبح مسؤول المخابرات الانجليزية في خضم هذه الاحداث.

«حين تركنا الجسر» كلها تهدف الى خلق عالم موازٍ للهزيمة، محوره الجسر: بناه الرجال ثم لم يعبروه ولا هم نسفوه وراءهم. والبطل يحمل وقر هذه الهزيمة من البداية، وهو أيضا يحمل الاحتقار لنفسه لأنه مهزوم

وقلب الرواية صراع أساسي، لنقل: تسابق الى احراز الانتصار بين قوتين كبيرتين: انجلترا، بعلاقاتها السابقة بالمنطقة كلها كدولة مستعمرة، وامبراطورية لا تغرب عنها الشمس، وامريكا: الأكثر قوة وفتوة وقدرة على تحديد أهدافها دون أوهام، والعمل على تحقيقها بكل الوسائل وعلى رأسها الدولار العتيد. وما أكثر ما نطالع آراء الانجليز في حلفائهم- الأدق ان نقول : وارثيهم- وما أقل ما نعرف وجهات نظر الامريكيين لكننا نرى آثار أفعالهم التي يحققون بها النصر في النهاية، عن الامريكيين يقول ماكدونالد لنفسه: انهم حمقى هؤلاء الامريكيون.. مجرد خنازير في رقابهم أطواق من الذهب، لكنهم حلفاؤهم لا مفر فالسباق يدور في وجود الآخرين المتربصين وراء الحدود مباشرة، ولهم تاريخهم ورجالهم هنا، أي الروس. غير ان الحليفين يتفقان في النظرة الى «الشرق»: نظرة متعالية متأففة، من فوق والشرقيون عند الانجليز جاحدون لأفضالهم، وعند الامريكيين متخلفون يجب أن يتعلموا الحضارة، ولو بقوة السلاح!

بأحداثها وشخصياتها تنهي «سباق المسافات...» عهد الاستعمار القديم وعصر الامبراطورية، ليبدأ عصر جديد واستعمار من نوع مختلف. والحفل الباذخ الذي اقامته «شيرين»: المرأة الايرانية الجميلة الذكية الشبقة للمنتصرين، فيه تودع عشيقها القديم قبل عودته لانجلترا، وبه تنتهي الرواية، إنما يعني التأهب لاستقبال السيد الجديد، والارتماء في أحضانه لو كان هذا ضرورياً ومفيداً.

وجوه الامتياز عديدة: توسيع أفق الرواية العربية والخروج

بها لأرض جديدة، والنجاح في تقديم عالم روائي متكامل، شخوصه وأحداثه وطريقته في القص، يكافئ الواقع القديم ويلتزم محاوره الرئيسة لكنه ينطلق حراً في مساحات كبيرة من الابداع الخالص، ثم الوعي الصحيح وحسن قراءة الواقع السياسي، والارتفاع منه لأفق أرحب هو موقف القوى الاستعمارية في الغرب من الشرق وشعوبه بوجه عام.

وما أكثر ما كُتب، وما سوف يكتب لسنوات طويلة قادمة عن «مدن الملح»: دُرة عبدالرحمن منيف الفريدة، واحدة من أهم الروايات المكتوبة بالعربية، إن لم تكن أهمها على الاطلاق. قاربت صفحاتها الألفين والخمسمائة صفحة، وامتدت في الزمان من السنوات الأولى للقرن العشرين حتى منتصف سبعينياته. خل الآن امتداداتها الأكثر عمقاً في التراث والمأثور والممارسات والطقوس، تنقلت أحداثها ما بين «موران»- اقرأ: نجد، واقرأ كذلك: الرياض- ووادي العيون وعجرة وحرّان والحويزة والعوالي وعشرات الأماكن، الصغيرة والكبيرة، في الجزيرة العربية. وانطلق أبطالها الى أماكن كثيرة خارجها، الى دمشق وعمّان وبيروت والاسكندرية، الى بادن - بادن وجنيف وباريس ونيويورك وسان فرانسيسكو، وحفلت صفحاتها بقائمة غنية ومنوعة من الشخصيات، بدواً وحضراً، وعرباً: شواماً ولبنانيين ومصريين، وأجانب أمريكيين وانجليز وسويسريين وألمان. ورغم المساحات المتباينة التي تشغلها الشخصيات في هذه البانوراما الهائلة إلا أنها تتمايز تمايزاً تاماً، فلا تشتبه واحدة بالأخرى.

حين صدر الجزآن الأولان: «التيه» في ١٩٨٤ و«الاخدود» في ١٩٨٥، كان تصوري- الذي أكده الروائي لي ولغيري وأثبته الناشر في نهاية الجزء الثاني- ان الباقي جزء ثالث فقط هو «تقاسيم الليل والنهار». ثم صدرت أجزاء ثلاثة معاً في ١٩٨٩: «تقاسيم الليل والنهار» و«المنبت» و«بادية الظلمات». وفي ظني ان الجزء الاخير هو الذي كان يمكن أن يشكل الجزء الثالث، وعنوانه «تقاسيم الليل والنهار» اكثر انطباقاً على مضمونه وصياغته منه على الجزء الثالث من الخماسية الجديدة، ربما أكد هذا الظن عندي ان الجزءين الثالث والرابع يشكلان انطلاقتين من المسار الذي يتخذه العمل، احداهما في الزمان والأخرى في المكان. صحيح انهما مرتبطان بالمشروع الروائي في مجمله، وانهما يضيفان قدرا من الانفساح لعالم هذا المشروع، بتعميق رؤيته الافقية والرأسية، لكن الصحيح كذلك انهما يكتسبان قدرا من الاستقلال النسبي لا يتوفر للأجزاء الثلاثة الأخرى: الأول والثاني والأخير.

هذا المشروع الروائي كله يمكن ايجازه في عبارة واحدة: انه لون من «التاريخ الفني» لظهور النفط في الجزيرة العربية، من ناحية، ثم قيام الدولة وترسيخ قواعدها في هذه المنطقة من العالم، من ناحية ثانية. هنا لن يجدينا أن نصرف النظر عن التزام الروائي بالحقيقة التاريخية المتمثلة في الاشخاص والقوى التي قامت بأهم الأدوار في الحقبة التي يعرض لها، على العكس تماماً: إن معرفتنا بهذه الحقيقة سييسر لنا الدخول الى عالم «مدن الملح»، وسيتيح لنا ان ننظر للشخصيات الروائية من حيث علاقتها بأصولها الواقعية: كيف استند الروائي الى هذه الصلة، ثم انطلق يعيد صياغتها وخلق شروط وجودها دون ان يمسخ جوهرها التاريخي أو يزيّف دلالاتها.

وهذا لا يعني - بطبيعة الفن الروائي ذاته- أن العمل قد تحول لشفرة ساذجة، تصبح فيها كلُ شخصية في المشروع الروائي مقابلة لأخرى في التاريخ الواقعي، أو واقفة بديلاً عنها، فثمة مساحات واسعة للابداع الخالص، ينطلق فيها خيال الروائي حراً جسوراً، يبدع الشخصيات ويقيم بينها العلاقات، ائتلافاً واختلافاً، ويطلق لها حرية الفعل والقول، يقيده، فقط، التزام عام واحد: ان يبقى صادقاً- بالمعنى الفني أولاً، ثم التاريخي بعد ذلك- مع شروط المرحلة التي يعرض لها، والقوى الفاعلة فيها، في ذلك المدى الواسع الممتد من مطالع القرن الماضي لمنتصف سبعينياته، ثم ان يبقى على اتساق مع مجمل الرسالة التي يود ان ينقلها لقارئه باكتمال عمله.

بايجاز: ان قارئ العمل كله يفيد كثيراً لو وضع في اعتباره أن «السلطنة الهديبية» انما هي المملكة العربية السعودية» وان «موران» هي نجد وهي «الرياض» ولو رتّب على هذا الفهم ما يمكن أن يترتب عليه.

وبضمير مرتاح يمكن القول ان عبدالرحمن منيف قد حقق مشروعاً روائياً بالغ الاهمية والطموح. تنبع أهميته من القضية الأساسية التي يتصدى لها، وهي واحدة من أخطر قضايا الوجود العربي المعاصر: النفط وظهوره في المنطقة العربية، وما أحدثه في الداخل والخارج. وهو: بحكم انه من أهل الجزيرة أولا، ودارس لهذه القضية دراسة علمية

متخصصة، ثانياً، ولقدرته الفائقة على الدراسة والعكوف على العمل، ثالثاً، هو أقدر روائي عربي على الخوض في هذا «التيه» (أو الغوص في مدن الملح كما كان يحب أن يقول).
أما طموح المشروع فيتمثل في انه لم يهدف الى تصوير حاكم باطش وحاشية فاسدة وشعب مقهور، ولم يهدف لكتابة «رواية أجيال» تصور اختلاف وجه الحياة في ملامحه «الثقافية» - بالمعنى الأوسع للكلمة - من جيل لجيل، ولم يهدف لابتعاث صورة قديمة للحياة في تلك البادية المترامية قبل أن تدّب فوقها آلات القادمين وتشق أديمها..

لم يهدف منيف الى شيء من هذا فقط، كان هدفه يشمل هذا كله ويتجاوزه في آن: لا أقل من صورة الحياة كاملة: بأضوائها وظلالها وظلامها، ما يدور منها في العلن وما تخفيه أسوارُ القصور وأقفاص الصدور. وما أحفل قائمة الشخصيات في عمله: من الرجال والنساء، أهل البلاد والوافدين والأجانب، الأمراء والسوقة، التجار ورجال الدين، حاشية الحاكم، ومناهضي الحاكم، قادة الجند وخدم القصور، السماسرة ورجال الاعمال والأفاقين، العرافين والمنجمين وقارئي الطالع، عشاق المال وعشاق السلطة وعشاق المتعة وعشاق الخيل وعشاق الكلمات وعشاق قولة الحق. وقارئ «مدن الملح» قد لا يستطيع أن يخلص من اثر عدد كبير من هذه الشخصيات، كلها مستديرة، كاملة الوجود، لها حق غير منقوص في ان تحيا غير مختلطة بسواها. لعل أبقاها تلك التي تُعد تجسيداً لثقافة المجتمع القديم، التي تمثلت أصفى قيمه وممارسته في التواؤم مع الطبيعة وحسن استغلال مصادرها، والعيش في ظل العدل والحرية. ان هذه شخصيات تتواتر على طول الملحمة الروائية، تبدأ بمتعب الهذال ومُفضي الجدعّان وتنتهي الى شمران العتيبي وصالح الرشدان وشداد المطوّع، وتواصل وجودها - في سياقات متغيرة - في أبناء شمران وعُميّر، وآخرين لا نعرفهم، لكننا نحدس حدساً قوياً أنهم موجودون في موران التي تعودت ان تصبر وتنتظر!

تلك كلها شخصيات قوية صلبة، كارهة للظلم والاستبداد، معارضة الحاكم والطغيان، مطالبة بالعدل والحرية. لم يُغرها المال وإن زاد، ولم ترهبها السلطة وإن بطشت، وهم

بأحداثها وشخصياتها تنهي «سباق المسافات...» عهد الاستعمار القديم وعصر الامبراطورية، ليبدأ عصر جديد واستعمار من نوع مختلف

يتحملون - بطبيعة مواقفهم - نصيباً موفوراً من هذا البطش: يُسجن مفضي الجدعان ثم يُقتل، وتقطع يد صالح الرشدان ثم يُعدم، أما أبناء رشدان فهم من حبس الى حبس، كذلك عُميّر: لم يشفع له انه خال أحد الحكام، وبعد أن قضى في السجون معظم سنوات عمره، أعدم أحد أبنائه، لكن ابنه الثاني أطلق النار على الحاكم، ودوّت طلقاته بأصوات كل الفقراء والمقهورين، مسلوبي الحق في الحياة وابداء الرأي في أمور بلادهم، والحصول على نصيب عادل من ثروتها.
وذلك هو الأفق النبيل الذي تتوجه نحوه «مدن الملح».
مستعيراً لسان «رجب اسماعيل» يقول «عادل الخالدي» لصاحبه: «لا يمكن ان نعدم السجون إلا إذا ألغينا حالة الخوف، وهذا لن يكون إلا بالفضح والتحدي.. والخطوة الاولى في هذا السبيل ان نقول الحقيقة..». كان عادل الخالدي يحرّض صاحبه «طالع العريفي» على أن يكتب ما رأى وشهد. من «موران»: عاصمة «مدن الملح» ورمزها واسم الجزء الدال على الكل، جاء طالع ومن «عمورية»: مدينة «عالم بلا خرائط»، ورمز المدن العربية دون تخصيص، جاء عادل. وراء كل منهما ماض مثقل، كلاهما خاض تجربة العمل السياسي السرّي، وكلاهما قضى في سجون بلاده أزهى سنوات العمر، خاض فيها أهوالاً دونها أهوال الجحيم، وكلاهما أبعدته سلطات بلاده كي يموت بعيداً وقد اصبح حطاماً شبه عاجز. التقيا في مستشفى «كارلوف» بمدينة «براغ» يلتمسان الشفاء لعلل الجسد وأوجاع الروح.
بعد أن اقتنع طالع بأهمية أن يثبت شهادته. كتب في صفحتها الأولى: «إن جحيم العذاب الذي قد يلمسه من يقرأ هذه الاوراق.. يجب ألا يخلق الخوف والتردد، بل يجب أن يخلق موقفاً معاكساً، أي أن يحفزنا على استثمار هذا الحق وتوجيهه في الاتجاه الصحيح، ليس ضد أفراد، إنما ضد حالة..»، بهذا الهدف، إذن، رجع منيف الى «شرق المتوسط»: الرواية والموقع معاً، ليكتب «الآن هنا.. أو شرق المتوسط مرة أخرى».

اكثر من خمسمائة صفحة تمتلئ بتفاصيل الهول والعذاب في سجون عمورية وموران، وسط هذا الجحيم الخانق يتألق الصمود الانساني مثل جوهرة تضيء في الظلام، فلا معنى لكل هذا الكم من العذاب دون تألق هذا الصمود، جوهر

الإنسان الذي يأبى أن يُسحق: ويظل الكائن الذي حوله الجلادون كتلةً شائهة مُدماة، مرميةً وسط فضلات الجسد، عاجزة عن أن ترفع يداً او تحرك إصبعاً، قادراً على الاحتمال ومواصلة الرفض، قادراً على ان يرى نهاية النفق: الموت، في سياق مختلف: هناك لحظات وحالات يصبح الموت فيها شغفاً ورغبة. وراء موقفه يقينٌ ثابتٌ بصحة قضيته: إنه يدافع عن قضية عادلة وبسيطة: حقه وحق الآخرين في الحياة والحرية، وهم يدافعون عن امتيازاتهم وعن الحكام والشيوخ الفاسدين، لذا يجب أن يكون الأقوى.

وتطرح الرواية قضية مهمة من قضايا «الآن هنا» هي قضية أولئك المناضلين في المنافي، التي افرزتها العقود الأخيرة بوجه خاص، ففي عالمنا العربي نتيجة الانقلابات المتتالية بين نظم الحكم وجماعاته، عرف الواقع أولئك الذين خرجوا- أو أخرجوا- من بلادهم، وصوّرت لهم أوهامهم إمكان مواصلة النضال بعيداً عن مواقعهم وقواعدهم، وعن الأرض التي يتحتم أن يدور فوقها، ومن أجلها، هذا النضال.

وليس وهم النضال في المنفى غير سبب واحد من أسباب انحسار النضال الثوري- لو لم تزعج هذه الكلمة أحداً- وتناثر الحلم شظايا. وتلك هي التيمة المهمة الثالثة في رواية منيف. ولأن هؤلاء جميعاً يدفعون الثمن الفادح لنضالهم، فمن الطبيعي ان يتساءلوا عن جدواه، وان تدور النقاشات حوله المرة بعد المرة. ولن يتسع لنا المجال لتفصيل وجهات النظر حول هذه القضية: نكتفي باشارات قليلة: لأن عادل الخالدي هو راوية القسمين الأول والثالث، وهو من يبقى معنا حتى الصفحة الأخيرة، بعد أن ترك له صاحبه أوراقه، ثم أدار وجهه للجدار، ومات، فانه هو الذي يقول بضرورة أن تتغير النظرة الى العمل السياسي، وان يتغير العاملون به أيضا، كيف وفي أي اتجاه؟

قد نجد مؤشرات الاجابة في الحوار الذي يدور بين عادل ومسؤولي التنظيم الذين جاءوا لزيارته فسخر بهم، واستعان عليهم بالساخر الأكبر: لوقيانوس. يقول عادل ان لديه ثوابت ثلاثة أساسية: الديمقراطية حقاً، ايماناً وممارسة، للجميع وبالمستوى نفسه. ثانيا: سيادة مفهوم النقد، لا بمعنى حريتي في شتم الآخرين، انما مدى مسؤوليتي عن الاخطاء التي حصلت، ولماذا حصلت، وكيف يمكن تجاوزها في المستقبل. عن الثابت الثالث يقول عادل الخالدي: «إنني مع الحزب وضد الكتل، مع الديمقراطية وضد الحقوق المكتسبة والإرث التاريخي، مع النزاهة والاستقامة وضد الشطارة والتلفيق، مع المنطق وضد الارهاب والتشهير.. مع الانسان وضد الغول والبهلوان والصنم..».

وفي كل الأحوال، فان البدء بخصوصية الواقع لا عمومية التصورات والأفكار، والارتباط الحميم بالناس لا النزول اليهم، وممارسة الديمقراطية وإعمال النقد: نقد الذات والآخرين، هي جميعاً ما يمكن أن تكون سبل التجاوز، وهذا ما يهب المعنى لكل نضالات المناضلين، من قضى نحبه ومن ينتظر، ولكل ما لقوا من أهوال، وما اصاب الأجساد والأرواح من وهنٍ وجراح.

في ضوء هذا العمل الكبير تبدو «شرق المتوسط ١٩٧٥» تخطيطاً أولياً، لقد وسع منيف من آفاقه، وغاص عميقا في أغواره، وارتفع بقضية النضال السياسي الى مستوياتها الانسانية الشاملة، كما ارتفع بأدب السجون العربية الى ذروة لم يبلغها فيما أعرف من هذا الأدب.

«أرض السواد» هو الاسم الذي أطلقه العرب على العراق حين أتموا فتحه في سنة ٦٥١م. قيل: لأنهم دخلوه قبيل الغروب، وكانت ظلال آلاف النخيل ترتمي على الأرض فتكاد كثافتها ان تحيلها الى السواد. وقيل إنهم- وهم أبناء البادية بامتياز- أطلقوا هذا الاسم على العراق لخصوبة أراضيه التي يرويها نهران كبيران، وعديد من الأنهار الصغيرة.

ولكن.. أي عراق اختار منيف ان يحكي عنه في ثلاثيته بهذا العنوان، آخر أعماله الابداعية؟ أبادر للقول انها رواية واحدة متصلة، وليس تقسيمها لأجزاء ثلاثة إلا لاعتبارات النشر وحدها، فعدد صفحاتها يقارب الخمسمائة والألف صفحة.

بعبارة أخرى: بعد فصل تمهيدي بعنوان «حديث بعض ما جرى»، يوجز فيه الروائي الأحداث السابقة على ظهور بطله «داود باشا»، تحمل فصول الرواية المتتالية أرقاماً تنتهي الى الثالث والثلاثين بعد المائة. والشخصية الرئيسة في العمل- وعلى هذا الوصف أكثر من تحفظ- هي والي بغداد الشهير داود باشا: ولد حوالي ١٧٧٤م، وتولى ولاية بغداد في ١٨١٧م، وهزمته قوات السلطان العثماني محمود الثاني واخرجته منها في ١٨٣١م، ومات مبعداً في ١٨٥٠م. ربما كان الأدق ان نقول ان رواية منيف تتناول العراق خلال السنوات الأولى من ولاية داود، فهي لا تمضي لنهاية تلك الولاية، بل تتوقف عند ١٨٢١م، عندما خرج القنصل البريطاني كلاديوس جيمس

ريتش شبه مطرود من بغداد، بعد تصاعد الخلاف بينه وبين الوالي، هي، اذن، رواية تاريخية تتناول بضع سنوات متصلة من القرن التاسع عشر في أرض السواد، ومن ثم فان التساؤل الاول يكون عن التزام الروائي بالحقائق الموضوعية للفترة التاريخية التي تدور فيها أحداث روايته، وأبادر للقول كذلك بأن منيف قد التزم التزاماً صارماً بتلك الحقائق كما تكشف عنها الدراسة المستندة الى الوثائق والمراجع.

تلك الحقائق تتحدث عن ثلاث من قائمة الشخصيات الحافلة في «أرض السواد»: والي بغداد والقنصل البريطاني وأغا الانكشارية. والرواية تتابع الصراعات الدائرة بين ثلاثتهم، ومن حولهم يبدع الروائي شخوصه التي ينطلق فيها حراً، لا يقيّده سوى أن تبقى هذه الشخوص نتاجاً طبيعياً للفترة المعنية. على رأسها يأتي «بدري»: ابن واحد من تجار بغداد، مرافق الباشا العسكري حتى غضب منه فأبعده الى كركوك، وهناك دخل في صدام مع الأغا انتهى نهاية دامية، ثم هناك «قهوة الشط» وروادها الدائمون: الأسطى اسماعيل، مُزين المحلة، وسيفو: سقاء المحلة حتى ضاق بهذا العمل فانصرف عنه، والأسطى عواد صاحب القهوة، وحسون: الفتى الضائع الملقى في قاع القاع، والملا حمادي إمام جامع المحلة. من حول هؤلاء يتغير الرواد ويتبدلون، وهم لا يتركون حدثاً يحدث، أو أحداً يروح أو يجيئ دون أن يصبح محط حواراتهم وتعليقاتهم التي لا تنتهي.

كان داود يحلم بعراق قوي موحد، مستقل عن النفوذ الأجنبي، سواء من جانب اسطنبول أو الدول التي يمثلها القناصل الموجودون في بلاده، وكان النموذج والمثال الذي يتراءى له في صحوه ومنامه هو محمد علي، باشا مصر من ١٨٠٥م الى ١٨٤٨م، لكنه ليس غافلاً عن الاختلافات القائمة بينهما. يقول لواحد من رفاقه بعض أحلامه: «مثل ما سوّى والي مصر راح نسوي، الجيش، السلاح، المعامل، المدارس، الجوامع...»، وينبئنا التاريخ انه كان مصلحاً كبيراً، وانه بذل جهوداً هائلة لكي يضع أحلامه موضع التنفيذ في مشروعات الزراعة والصناعة، وحقق العراق في عهده قدراً من الازدهار الاقتصادي، كما يُعد داود من رعاة النهضة التي تقوم على نشر الثقافة العربية والتوجه العربي، فقد كان للثقافتين الفارسية والتركية حضور قوي في عراق القرن السابع عشر: اهتم بالتعليم، فزادت المدارس في عهده زيادة كبيرة، الى جانبها نشط التعليم في الجوامع وفي البيوت للفتيات. لهذا كله يعتبر المؤرخون ان ما تم في عهد داود من إحياء وتدعيم للثقافة العربية انما كان التمهيد القوي للنهضة العلمية والأدبية التي عرفها العراق في النصف الثاني من القرن التاسع عشر.

ولهذا كله أيضا اختار عبدالرحمن منيف هذه الصفحة المشرقة من تاريخ العراق ليجلوها... «الآن.. هنا..»، «أرض السواد» أغنية حب طويلة دافئة للعراق، لأهله أولاً، ثم لطبيعته القاسية الحنون: حين يفيض دجلة فيغرق كل قائم، حين تتفتح الطبيعة بألوانها الساحرة في الموصل، أم الربيعيْن، حين تتدفق ينابيع الماء صافية في جبال الشمال، حين يلتهب القيظ في البادية ثم يهطل المطر فيصفو الجو ويعبق بروائح تحار كيف تتجمع وسط هذه الصحراء المترامية، ما أشبه طبيعة العراق بأهله: وراء الجهامة والغلظة البادية تترقرق انسانية دافئة خصبة، كأمواه دجلة الدفاقة بين الرصافة والكرخ.

أي عراق اختار منيف ان يحكي عنه في ثلاثيته بهذا العنوان، آخر أعماله الابداعية؟ أبادر للقول انها رواية واحدة متصلة، وليس تقسيمها لأجزاء ثلاثة إلا لاعتبارات النشر وحدها

وهو اذا كان قد اختار صفحة من ماضي بغداد، أو ماضي العراق، ليجلوها، فهي صفحة مشرقة مضيئة، لكن دلالاتها في الحاضر لا تخفى: سيبقى العراق دائما محط المطامع والتآمر، وستتحالف ضده القوى الراغبة في محاصرته واستنزافه والحيلولة دون أن يصبح قوة قادرة ومستقلة، تلعب دورها في رخاء الشعب وحماية المنطقة على السواء، ومهما خاض العراق من أهوال، فان في نهاية النفق ضوءاً، ومن ضفاف العناء والعذاب يشرق الأمل.

تلك كانت نظرة الى رحلة عبدالرحمن منيف الابداعية، وانني أراها، حقاً، رحلة صعبة ورحلة خصبة. لكن هناك جانباً آخر من مشروعه، لعله يستحق نظرة أخرى، هو أعماله الفكرية، صدر أولها: «الكاتب والمنفى- هموم وآفاق الرواية العربية»، في ١٩٩٢م، وآخرها «العراق، هوامش من التاريخ والمقاومة»، الذي صدر نهاية العام الماضي، وهو وثيق الصلة بأرض السواد، وفيما بينهما: «.. سيرة مدينة»، في ١٩٩٤م، و«عروة الزمان الباهي»، ١٩٩٧م، «بين الثقافة والسياسة، ١٩٩٨م»، «لوعة الغياب، ١٩٩٨م»، وفي عام واحد أصدر ثلاثة من هذه الأعمال هي «رحلة ضوء» و«ذاكرة للمستقبل»، ثم «الديمقراطية أولا..الديمقراطية

دائما» وكلها صدرت في ٢٠٠١م، وهي كلها تعبر عن اهتماماته وتعكس جانبا مهما من قراءاته وتأملاته.
أقرب هذه الاعمال الى ما يشي بوجه الروائي اكثر من سواه، هنا يأتي- على الفور- «عروة الزمان الباهي»، وتفسير عنوان الكتاب، الذي يبدو ملغزا، هو الكتاب ذاته، انه عن حياة المناضل والكاتب المغربي الراحل الباهي محمد (١٩٣٠م- ١٩٩٦م)، ندب منيف نفسه لكتابته عقب رحيله، ورغم انه يقول انه آثر تجنب أسلوب الرواية، رغم اغرائه «واستبعدت حشد الوقائع والاستشهادات، واكتفيت برسم الملامح العامة لهذا الانسان ومسيرته من خلال التوقف في عدد من محطات حياته..»، رغم انه يقول هذا إلا ان صنعة الروائي لا تفارقه، وأشير في هذا السياق لملاحظتين: الاولى، ان الروائي يضع بطله دائماً في اطار تاريخي او اجتماعي او سياسي بعينه، وهو ما يفعله منيف هنا: انه يقدم الباهي من خلال واقعه المتمثل في تحولات الواقع العربي من الخمسينيات، وتفاصيل النضال المغربي منذ نهاية الحرب العالمية، وصولا الى تحولات الثورة الجزائرية التي ارتبط بها الباهي أوثق ارتباط، الى الواقع الفرنسي بعد نهاية الحرب، وعلاقة فرنسا بمستعمراتها. بعبارة أخرى: انه لا ينفرد ببطله وحيداً معزولاً عن سياقه، بل يضعه في مكانه الصحيح من هذا السياق، ثم هناك أيضا تلك الأناة في الوصف والسرد والتحليل، والتي هي سمة اساسية في ابداع منيف الروائي (راجع مشاهد مقاهي بيروت وتفاصيل الحياة في باريس على سبيل المثال). الملاحظة الثانية ان الصياغة الكلية لشخصية الباهي تميل بها للاقتراب من بعض أبطال منيف الذين عرفناهم في أعمال سابقة، واكتفي بالاشارة السريعة لاثنين منهم:: «عساف» بطل «النهايات»: البدوي بامتياز، الذي يعيش في قريته على أطراف البادية، محتضناً قيمها وأنماطها الثقافية، و«مفضي الجدعان» بطل «التيه»- الجزء الاول من الخماسية: «مُلبي الحاجات» و«أبواليتامى». هو كذلك تمثّل أنقى قيم ثقافة البادية- بالمعنى الانثروبولوجي للكلمة، وفيه تجسدت تلك القيم المهددة بالزوال بعد أن جاء الغرباء.
لا عجب ولا غرابة، هو ذات المبدع في كل الاعمال، وتلك أفضل الفضائل في أعماله.
العمل الثاني «لوعة الغياب».. هي تلك التي يتمثلها في رحيل عدد من أصدقائه المبدعين، وكلمة «الأصدقاء» هنا لا تعني المستوى الشخصي وحده، وان كان جل الكتاب ينصرف إليه، لكنها تتسع لتشمل بعض من أحبهم الكاتب، ووجد في أعماله شيئا يعنيه أن يقف عنده ويقدمه لقارئه: الشاعر والمسرحي والرسام الاسباني جارثيا لوركا، والروائي والقاص وكاتب الدراسات والرسائل اليوغسلافي ايفو أندريتش، وتبقى الموضوعات المكتوبة عن الأصدقاء الذين عرفهم الكاتب على المستوى الشخصي الأقرب للقلب والعقل، هنا يمتزج التحليل الدقيق والنفاذ لابداع الكاتب الراحل بدفء المشاعر الخاصة تجاهه. هنا تتجسد- حقاً وصدقاً- لوعة الغياب، وهنا، ايضاً، يتقدم على الفور سعدالله ونوس ، (إليه يهدي منيف كتابه كله): اربعة موضوعات عن سعد تشغل حوالي المائة صفحة (الكتاب كله لا يبلغ الثلاثمائة) تختلف من حيث زاوية النظر الى اعمال المسرحي الراحل.
بعد سعدالله يأتي جبرا ابراهيم جبرا، صديق منيف وشريكه في كتابة «عالم بلا خرائط»، بعدهما يأتي «المنفي الأبدي»، الروائي العراقي غائب طعمة فرمان، هذا الروائي الكبير الذي عاش منفياً ومات مقهوراً. أكثر من سبب، إذن، يوحّد بين الكاتب وموضوعه، بين منيف وغائب: كلاهما منفي، وكلاهما روائي، وكلاهما عاشق لبغداد والعراق، يكتب منيف: «لا أعتقد أن كاتباً عراقياً كتب عن بغداد كما كتب عنها غائب، كتب عنها من الداخل، في جميع الفصول وفي كل الأوقات..»، ويتحدث منيف عن مشكلة قد لا يحسها إلا من يعانيها، لا يعرفها كُتّاب السلطة، أية سلطة، والنظام، أي نظام، مشكلة اسمها «جواز السفر»، يقول: «ربما كنت، وغائب، من أقدم او قدامى الذين عانوا من مشكلة اسمها «جواز السفر» (...) هذه المشكلة طالت غائب من وقت مبكر، وربما كان من أوائل العراقيين الذين نُزعت عنهم الجنسية، وظلت هذه المشكلة تطارده حتى نهاية العمر تقريباً، ومع ذلك احتمل، لم يُسلّم، ولم يتنازل..».
هل كان منيف يتحدث عن غائب طعمة فرمان، حقا؟

• عبدالرحمن منيف كان صديقي، عرفت اعماله الابداعية وكتبتُ عن بعضها قبل أن أراه. التقينا حول منتصف الثمانينيات، لم نلتق خارج القاهرة، ولم تبلغ لقاءاتنا عدد أصابع اليد الواحدة، لكنها كانت حافلة وخصبة. توطدت الصداقة واستقرت عبر التراسل والمتابعة، أكدتها الهموم المشتركة والعناء الواحد. وسوف أفتقده طويلا. كان أمةً وحده.. عليه سلام الله.

آفــــاق التجربـــــة
الشعرية التسعينية في اليمن

محمد عبدالمطلب★

إن مـواجـهـة الخطـاب الشـعـري للتسعينيات في اليمن لا تحتاج إلى تحديد مدخل بعينه، ذلك أن تعدد المداخل كـائن في بنيتـه، ومن ثم فان كل خطاب يفرض على ملتقيه أن يلجه من مدخله الشعري الذي يـتـيـح لـه الـتـجـول في مسـالكـه ودهـاليزه.

وهو ما يؤكد تعدد المداخل بالنسبة لـلشـعـريـة عـمـومـا، وشـعـريـة الـتسـعـيـنـيين خصـوصـا، فـهـنـاك الخطـاب الـذي يـقترح مـدخلـه مـن الأفق العرفاني، وهناك الذي يقترح المدخـل الايـديـولـوجـي، وهـنـاك المدخـل الـفـلسـفـي والاسـطـوري والـلـوني والـرمـزي والاسقـاطي، إلى غير ذلك من المداخل التي تكاثرت مـع شـعـريـة الحداثـة ومـغـامـراتـهـا المتجددة.

لـكـن المؤكد ان مجـمـوعـة المداخـل تـعـتـمـد (اللـغـة) بـوصـفـهـا الاداة والـهـدف عـلـى صعيد واحد، أي أن مجموعة المداخل لابد ان تكون من منتجات اللغة، وإهمال اللغة، اهمال للمدخل، ثم اهمال للشعرية ذاتها، والانحدار إلى النثرية.

ومن الواضح أننا مع الشعرية نكون في مواجهة مدخلين، الاول: المدخـل المركـزي في الـلـغـة، والآخـر: المداخـل الفرعية التي أنتجتها هذه اللغة، وهنا يتلاشى مفهوم التلقي السلبي المريح الذي يتكئ على (المعاني الأول) الـتي تـأتـي مـن الشرح والـتفسير، وهـمـا أمران لصيقـان بـالنثرية أكثر من الشعرية.

ومن الواجب أن نتنبه إلى أن مواجهة خطاب التسعينيات الشـعـري يـحـتـاج إلى نـوع مـن المغـامرة الـنقدية الـتي تتجاوز التقاليد المحفوظة، وتعتمد التقاليد التي يطرحها الخطاب ذاته للكشف عن خصوصيته النصية من ناحية، ودور هذه التقاليد في إنتاج المعنى من ناحية أخرى، وفي هذا السياق من التلقي لا تصبح المواجهة محصورة في مجرد الرصد والكشف، وانما تتحول إلى حوار بين التقاليد المحفوظة، وتقاليد النص الجديد، لتحديد آفاق الموافـقـة والمخـالـفـة، وخطوط المغـامـرة الابـداعـيـة كـمـا وكيفا.

معنى هذا كله: أن مواجهة شعرية التسعينيات في الوطن العربي عموما، وفي اليمن خصوصا، تحتاج إلى تخلي المتلقي النموذجي عن بعض محفوظاته الاجرائية التي أدت مـهـمـتـهـا بكفـاءة في مـراحل سـابقـة، لكـنهـا لم تعد قـادرة على التعامل الصحيح مع شعرية الحداثة الممتلئة بالمغامرات التجريبية والتجاوزات الإبداعية التي نقلت الشعرية نهائيا من منطقة (الغيرية) إلى منطقتها الأثيرة، منطقة (الذاتية).

★ ناقد وأكاديمي من مصر

إن هذه الدراسة تسعى إلى قراءة - محدودة- لشعرية التسعينيات في اليمن، خلال قراءتها لشعرية التسعينيات في الوطن العربي، وفي هذه القراءة يمكن اقتناص مجموعة من الاجراءات التكوينية، أملا في ان تكون هناك دراسة أخرى أكثر شمولية، وربما تصل درجة الاستغراق.
ان هذه القراءة - تقع - أوليا- على ان التسعينيين قد تابعوا السبعينيين مرورا على الثمانينيين، حيث آثروا الغوص في الأعماق، ولم يعد يستهوهم السباحة على السطوح الراكدة، وهذا الغوص قد لازمه اهدار المرجعية- في كافة مستوياتها- لحساب الشعرية، ومن ثم سعوا إلى استحضار مراجع بديلة، لكنها مؤقتة، لأنها تقع تحت طائلة التجاوز المستمرة، ذلك ان التجريب قد يستقر لحظة، لكنه لا يعرف التوقف، لأن التوقف ركود ثم ابتذال، وهو ما تنفر منه شعرية الحداثة على وجه العموم.
ومن البديهي ان هجر المرجعية، وخاصة المرجعية المعجمية، ليس خصيصة للحداثيين ومنهم التسعينيون، وانما هي خصيصة ملازمة للشعرية في تاريخها الممتد عبر القرون، فالمقصود- إذن - ان هذه الخصيصة قد استفاضت في المرحلة الاخيرة من الحداثة حتى شملت النص في جملته.
فعندما يقول الشاعر احمد ضيف في قصيدته (أقنعة):

قمر تحطم في البعيد

سئم الفصول الأربعة

والعابرون كأنهم

خيل وريح مسرعة

سأقول للوطن الذي يبكي ويختصر اللغة

لا نستطيع لقاءهم

كل الشوارع مغلقة

هذا زمان الصامتين

زمان كل الأقنعة(١)

نلحظ في هذه الدفقة الشعرية ان مجموعة الدوال لا تكاد تحتفظ بمرجعيتها على نحو من الانحاء، فليس هناك مردود محدد لهذا (القمر) الذي تحطم، وليس هناك (سأم) بالمفهوم المعجمي، كما انه لا يوجد (عابرون)، ولا (لغة مختصرة).
ولا حضور (للشوارع المغلقة)، وكذلك الامر في (زمن الصمت والأقنعة)، فكل هذه الدوال نفرت من مرجعيتها المعجمية في قليل او كثير، واستحدثت مرجعية طارئة تحتاج إلى طاقة تأويلية احتمالية، فهل (القمر البعيد) اختار مرجعيته في (الأمل الغائب)، أم (الوطن المتعب)، أم هو حال (للواقع العربي الراهن)؟ وكذلك الأمر في كم الدوال التي وظفها النص، ووضعها تحت طائلة (التأجيل).
واللافت ان شعرية الحداثة لم تكتف بهجر المراجع الافرادية ، بل قرنت ذلك بهجر المراجع التركيبية، وذلك بخلخلة النسق وبعثرة مكوناته، بهدف اجهاد المتلقي في الوصول إلى الناتج، ودفعه إلى تجاوز السطوح، والغوص في الأعماق، ويبدو أن الشعراء- في ذلك- قد استحضروا مقولة الخليل بن احمد: (الشعراء أمراء الكلام).
وليس المقصود بخلخلة النسق، وبعثرة المكونات، ارتكاب (الخطأ النحوي)، فشعراء الحداثة ينفرون من هذا الخطأ، بل انهم ينفرون من مقولة (الضرورة الشعرية) وانما مقصودهم: العمل على قطع العلائق بين التراكيب والاسطر، وتغييب وسائل الربط والارتباط، ومبرر الشعرية- في ذلك- ان ما تستهدف قوله، لا تقوم به الصياغة المألوفة، فحركة الذهن الداخلية تكاد تصطدم بحركة الصياغة الخارجية، ومن ثم تأتي الفجوات الصياغية والدلالية التي أطلقنا عليها (خلخلة النسق وبعثرة مكوناته).
تقول الشاعرة هدى أبلان في (نبوءة):

انتميت لعينيها ذات صباح...

كان الرصيف حنونا...

والاغنيات مراقة....

وفي القلب طلقة هذا المساء القريب...

سددها الرب لامرأة موغلة في الحموضة(٢)

في هذا الاجتزاء ، نلاحظ استقلال كل سطر بنفسه، فلا علاقة واضحة بين انتماء الذات لعين موضوعها، وحنان الرصيف، ثم هذان السطران لا علاقة لهما بالاغنيات المراقة، او بالطلقة التي استقرت في قلب امرأة حامضة.
وبرغم هذا الخلل النسقي الذي تجلى في بنية السطح، فان بنية العمق تكاد تعقد علاقة محكمة بين الاسطر، ذلك ان انتماء الذات لعيني موضوعها، هو الذي اتاح لها الانتقال من دائرة الرؤية، بكل بعدها المادي، إلى دائرة

(المشاهدة) بكل بعدها العرفاني، فاطلعت على الوقائع في مادتها الاولى عندما رآها الرائي الاول خلال المخيلة التي تتقبل (حنان الرصيف) و(اراقة الاغنيات) التي سكنت (القلب) حالة ايغاله في الحموضة.

ان قطع العلائق على السطح قد أوغل بالدفقة شعريا، لأنه أدخلها دائرة الشعر الحق الذي لا يعرف الحسم الدلالي، وإنما دلالته رهن بلحظة التلقي من ناحية، وكينونة المتلقي من ناحية أخرى.

ذكرنا ان تجربة التسعينيين تمثل تواصلاً مع شعرية السبعينيين، وهذه وتلك وما بينهما ليس من همهم الابداعي الانحياز للصدق الكلاسيكي، او الذاتية الرومانسية، أو نقد الواقع في الواقعية، ذلك ان العالم أصبح تجربتهم الدائمة التي يعيشونها دائما دون قيود زمانية او مكانية، فرؤية العالم هي تجربة الشاعر المفتوحة لاستقبال الواقع والوقائع في حسيتها او روحانيتها، في جملتها وتفصيلها، في سطوحها وأعماقها، ثم إدخالها البناء الصياغي بمواصفاته (الشعرية)، وهنا لا تكون اللغة وسيلة لمحاكاة الواقع، وانما هي وسيلة انتاجه.

يقول: أحمد ضيف في (قلق):

مثل نجم بعيد

موغل في الألق

سكنتنا الأساطير حتى الأرق

كم من الوقت نحتاج

كي نتحدى البعيد ونخرج من لحظات القلق.(٣)

تصطحبنا الشعرية إلى حالة مطلقة من قيود الزمان والمكان، مبتعدة قدر استطاعتها عن محاكاة ما يطوله ادراكها، ووجهت طاقتها إلى انتاج واقع بديل وفق شروط (الاسطورة) التي تتعالى على قوانين الوجود ذاته، مغيبة الزمن المطلق، لاحقة بالزمن النسبي الذي يقع دائما تحت طائلة السؤال الفاقد للإجابة: (كم من الوقت نحتاج؟).

ان انتاج الواقع الاسطوري نشط المخيلة لتغيب الحقائق المطلقة، ومعها تغيب بعض أركان الصياغة لتمارس بغيابها فاعلية تفوق حضورها، فالسطر الأول يستبعد (المشبه) ويستبقي (المشبه به والأداة)، وبرغم ذلك فان حركة المعنى قد تفجرت من هذا الاستبعاد، حيث صعد إلى آفاق سماوية مفتوحة ، ثم هبطت إلى مساحات أرضية مسكونة بالأسطورة، وبين الصعود والهبوط. تتشهى الذات الخروج من هذه الدائرة المتنافرة للوصول إلى منطقة يمكن أن تعطيها قدرا من الاستقرار. وما كان للذات أن تصل إلى هذا الخط الدلالي إلا بوعيها الحداثي الذي يؤثر مناطق الحياد التي تؤهله لإدراك المفارقة وسيطرتها على العالم. ذلك ان منطقة الحياد هي التي تتيح للذات رؤية جانبي المفارقة على صعيد واحد.

من المؤكد ان الشعرية العربية، هي شعرية التراكم، لا الانقطاع، فكل تحول يحاور ما قبله- رفضا أو قبولا- ثم يضيف اليه، او يستدرك عليه، أي ان كل مرحلة تمثل مخاضا لما يليها، كما أنها تمثل (تخارجا) مما سبقها، مما يكسب الحداثة طابعا جدليا فيه الأخذ والعطاء

من كل ذلك ندرك ان فعل الحداثة وثيق الصلة بفعل التجريب، وبخاصة في مراحله المتأخرة التي لاحقت التسعينيين، فقد مرت الشعرية العربية بمتتالية من التحولات التطورية منذ فجر البارودي معاصرتها في أخريات القرن التاسع عشر حتى يومنا هذا، وهي تحولات تتشابك مع الواقع الاجتماعي والثقافي، ومع وقائع الذات المبدعة ورغبتها اللازمة في التجاوز الذي قد يصل درجة (القفز) غير الآمن أحيانا.

ومن المؤكد ان الشعرية العربية، هي شعرية التراكم، لا الانقطاع، فكل تحول يحاور ما قبله- رفضا أو قبولا- ثم يضيف اليه، او يستدرك عليه، أي ان كل مرحلة تمثل مخاضا لما يليها، كما أنها تمثل (تخارجا) مما سبقها، مما يكسب الحداثة طابعا جدليا فيه الأخذ والعطاء.

وفي هذا السياق يرى بعض التسعينيين ان الكتابة السابقة عليهم قد غشاها نوع من الصمت، لأن الوقائع الطارئة قد تجاوزتهم، وهي وقائع تمردت على دائرة (المباحات)، وقاربت (المحرمات)، والدائرة الاخيرة كان لها غواية زائدة عند التسعينيين، وهو ما زحم خطابهم بكم وافر من التصادم والتوتر، تصادم من الافكار السائدة، والأذواق المستقرة، وربما ارتفع هذا التصادم إلى دائرة (المعتقد)، أي ان المحرمات لم يعد لها قدرة الاسكات، والبنى الفوقية لم تعد سدا غير قابل للاختراق الفني، وكل ذلك أتاح للشاعر أمين أبوحيدر أن يقول في (تعوذ):

أعوذ بربي

من الشعر إن كان ريشا،

هباء

توجهه الجن شرقا وغربا

ومن كل حرباء

تلبس لونا

لكل زمان وكل مكان

وتبسم كذبا

ومن وطن لا يقدس فنا

ولا يتواضع للشعر حبا(٤)

لقد جاء المدخل الشعري للنص- وهو العنوان- متكئا على استدعاء السلطة العليا المقدسة في (التعوذ)، ثم امتد الاستدعاء إلى السطر الاول، للاحتماء بهذه السلطة من الواقع الحضوري بوقائعه الثقافية المغلوطة في (الشعر) الذي تحرك في دوائر النفاق والكذب، استحضرت الدفقة هذه السلطة في اشارة غير خافية إلى محاربة الفن استنادا عليها.

لقد تبدت مجموعة الدلائل اللغوية في – الدفقة- موغلة في الاسقاط من ناحية، والرمز من ناحية أخرى، وذلك راجع إلى تماسها مع السلطة المقدسة ومحاولة إنزالها إلى الواقع الأرضي، ومواجهة وقائعه المرفوضة التي اعتمدت- بالمغالطة- حججها المستمدة من هذه السلطة، وشكلت منها حاجزا وهميا لإعاقة تحولات الواقع ماديا وروحيا.

لقد جاءت شعرية التسعينيين- عموما- فعلا ورد فعل على صعيد واحد، لكن رد الفعل كان لغويا خالصا، ولا نعني باللغوية هنا قانونها الموروث الذي أكسبها قداسة ليست لها في الأصل، وانما نعني باللغوية كينونتها الإبداعية الآنية التي تعطي لنفسها الحق الشرعي في اختراق الجاهز والمعلب، وهذا الاختراق كان مدعوما بفاعلية تصادم الرؤية الحداثية مع المنطق الخارجي العام، ومن ثم تعمدت اللغوية مفارقته في كثير او قليل، وان جاءت المفارقة- أحيانا- في صورة الارتداد إلى الداخل، والانكفاء على النفس، وفي أحيان أخرى تجلت المفارقة في عملية تدمير وتخريب، سعيا لتكوين منطق جديد له مسالكه الموافقة للداخل النفسي والذهني بكل عفويتهما ونزقهما وتمردهما، ومن ثم سيطرت المفارقة في خطاب التسعينيين، وتعددت أبنيتها الثنائية بين (الخيبة والامل) و(العجز والصمود) و(الإقدام والاحجام) و(الصعود والهبوط) ، ثم تسربت إلى هذا الخطاب خطوط هروبية حينا، وخطوط اشراقية حينا آخر متلمسة مسلكا استثنائيا ربما ساعدها على تضميد بعض جروحها، واستنقاذها من هوة الاستلاب الذي يحاصرها خارجيا وداخليا، وبخاصة بعد أن دخلت الذاكرة العربية أخطر مراحلها على الاطلاق، مرحلة تفريغها الكلي والجزئي تمهيدا لتسكينها منطقة العولمة، واخضاعها لهيمنتها الضاربة.

يقول أمين ابوحيدر في قصيدته: (من أرض نخلة هرول الشعراء):

من أرض نخلة هرول الشعراء

والشعراء قامات النجيل

وقامتي كل النخيل

(ترومنت)* كل النخيل

عداي يا أبتاه

والرمل المدهن بالسراب

وبشرة البيداء- يا أبتاه- مثل يد (الكليم) (٥)

واضح ان السطر الرابع من الدفقة يستحضر عملية تفريغ الذاكرة العربية التي أشرنا اليها، صحيح ان النص سعى إلى استثناء منتجه من هذه العملية، لكن ماذا يجدي ذلك في مواجهة جحافل السراب من ناحية، وطوفان الجدب من ناحية أخرى؟

وخاصة أن الذات المنتجة لا تمثل إلا خطا نحيلا في نسيج معقد من (المحيط إلى الخليج)، لكنه نسيج من خيوط العنكبوت.

ويبدو أن التسعينيين – بتأثير الحداثة- قد مالوا إلى تحجيم علاقتهم بالمعنى، ومن ثم سلطوا عليه عناصر الشك والتأجيل، وهو ما قاد شعريتهم إلى مناطق العتمة، لكنها عتمة شبيهة بمصباح الفلاسفة الذي لا يضيء لنفسه، وانما يضيء للآخرين، ولعل هذا كان وراء افتقاد خطابهم للاشارات التوضيحية التي يهتدي بها المتلقي في هذه العتمة الفنية.

واللافت ان التسعينيين في اليمن لم يوغلوا كثيرا في هذه المنطقة، وذلك راجع إلى عناية بعضهم بالجوانب التوصيلية، دون أن يكون في هذه العناية اهمال للطاقة التخيلية التي اعتمدها المبدع لحظة الانتاج، ولابد أن يعتمدها المتلقي لحظة الاستقبال.

وان كنت أرى أن تحجيم المعنى، او تعتيمه، كان لحساب الشعرية الصحيحة، لانه وجه العناية من طرفي الابداع

(المبدع والمتلقي) إلى اللغة، مصداقا لمقولة الجاحظ: (المعاني مطروحة في الطريق، يعرفها العربي والعجمي، والحضري والبدوي، وانما الشعر صياغة وضرب من التصوير) لكن هذه اللغة استحالت عند الحداثيين إلى إشارة تغني عن العبارة، مصداقا لقول النفري: (كلما اتسعت الرؤية ضاقت العبارة)، فالوضوح التسعيني في اليمن، وهو (الوضوح الخبيئ) واعتقد ان أجيال الشعراء في اليمن كانوا أبناء أوفياء لأبيهم في الحداثة المعتدلة الشاعر اليمني الكبير (عبدالعزيز المقالح).

تقول هدى ابلان في (ثنائية):

عندما تضج بالشبه الواقف بينك وبين سنبلة..

تبدأ

دورة الانحناء..

لك حينها لذة التقوس أكثر..

لك الدخول..

كالجرح الموغل في جسد تنتابه اشتهاءات البقاء..

كالرفيق الذي لم تمر في دمائه رغبة المقايضة...

من يأخذ الوجوه...

ويمنح اليد مومسا تعادل القبيلة...(٦)

ان شعرية الدفقة تحاصر الدلالة في أضيق مساحة صياغية متاحة، وكل همها مواجهة (الاشياء بالذوات)، حيث تسعى الذوات لاكتساب خواص الأشياء، على عكس المألوف الذي يعلو بالذوات على الأشياء، وداخل هذا الاقتصاد الدلالي تتشيأ الذات نفسها ويصبح تشيؤها متعة طارئة لها، لأنه يسمح لها بدخول فردوس الجسد، حيث تتأتى المقايضة غير المتكافئة بين وقائع الحاضر المتجذرة في (القبيلة)، و(المومس) التي تسكن هامش هذه الوقائع، وهو هامش مرفوض بداية ونهاية.

لقد ساعد تحول العبارة إلى اشارة، إلى استبعاد أطراف صياغية مركزية، فبنية التشبيه في مفتتح الدفقة تستغني عن المشبه، أو لنقل: إنها تضعه في دائرة المجهول، وكل الاشارات التوضيحية إليه لا تتجاوز (الضمائر)، وهي دوال ناقصة الدلالة لغياب مرجعها.

ويظل حضور الطرف المستبعد محصورا في الاشارات المبهمة خلال (كاف الخطاب) التي تعيش زمن الانتظار للدخول، لكن: إلى أين؟ ومتى؟، وما حدود المسموح به بعد الدخول؟

لقد امتدت العتمة إلى السطر السادس الذي حول النص كله إلى سؤال فاقد للاجابة، (من يأخذ)؟ (ومن يمنح)؟ والى أي الطرفين تنحاز القيمة؟ هل إلى المأخوذ، أم إلى الممنوح؟

يبدو أن التسعينيين - بتأثير الحداثة- قد مالوا إلى تحجيم علاقتهم بالمعنى، ومن ثم سلطوا عليه عناصر الشك والتأجيل، وهو ما قاد شعريتهم إلى مناطق العتمة، لكنها عتمة شبيهة بمصباح الفلاسفة الذي لا يضيء لنفسه، وانما يضيء للآخرين، ولعل هذا كان وراء افتقاد خطابهم للاشارات التوضيحية التي يهتدي بها المتلقي في هذه العتمة الفنية

وفي تجليات الحداثة لم يوجه الحداثيون عموما، والتسعينيون خصوصا، طاقتهم الادراكية إلى المألوف الذي يقع تحت طائلة النثرية، ومن ثم اخترقت هذه الطاقة (الواقع واللا واقع)، و(المكان واللا مكان) و(الزمان واللازمان)، و(المعلوم والمجهول) و(الممكن والمحال)، وكلها دوائر تستعصي على التلقي الساذج، بل تحتاج إلى متلق يمتلك طاقة إدراكية موازية، وإذا افتقد هذه الطاقة ، عجز عن موازاة حركة الإبداع، ولم يستطع فتح المغاليق، ولم يتمكن من استحضار المسكوت عنه ، ولم يجد أمامه من سبيل للتلقي، الا التعامل مع السطح المباشر، فيرد وقائع الإبداع إلى وقائع العالم المألوفة التي لا يعرف سواها، والتي لو تأملها لربما قادته إلى عكس مدركه الاول تماما.

تقول هدى أبلان في (ترتيب):

قررت أرتب امرأة أخرى...

تخرج من جوف الليل.....

منهكة الأحلام...

مكسرة الضوء...

تحمل القمر الخافت بين الجنبات..

جنينا في اليوم الأول..

من شهر الخفقة..

من عام البوح..(٧)

تتحرك الشعرية هنا متحررة من القيود الوجودية المألوفة، حيث يتسلط فعل (الخروج) على غير ما يحتمله دلاليا (جوف الليل)، و(القمر) يحل فيما لا يصلح له مكانيا (بين الجنبات)، والزمن يتمرد على نسقه المألوف، خلال بنية الاضافة التنافرية (شهر الخفقة) و(عام البوح).

أي أن الدفقة أعطت نفسها حرية إنتاج المعنى دون قيود وجودية مألوفة، فانطلق إلى خارج دوائر المكان والممكن، موغلا في (المجهول الإبداعي) الذي يؤثر مراجعه الخاصة على مراجع المعجم او العرف.

ان شعرية التسعينيات- بوصفها مرحلة في الحداثة- قد اصطحبت اللغوية وتعالت بها على قانونها التعبيري عندما وظفتها في انتاج ظواهر ليست من مهمتها الأصلية، وهي ظواهر مجلوبة من فنون مجاورة كالقصة والمسرحية، بل ان الشعرية جعلت من السرد تقنية مركزية تساعدها في الارتداد إلى اصلها الشفاهي، حيث كان (الحكي) أداة الابداع البدائي في إنتاج خطابه.

واللافت ان استعانة الشعرية بهذه التقنية يكاد يتنافى- ظاهريا- مع كثير من الظواهر التي رصدناها في المحاور السابقة، لأن من طبيعة السرد تفادي الفجوات والنتوءات الصياغية والدلالية، وهما أمران ملازمان للشعرية، معنى هذا أن الشعر مطالب بالتنازل عن بعض مقتنياته، والسرد مطالب- أيضا- بمثل هذا التنازل، ليمكن التقاؤهما في منطقة وسطى تجمع بين (سرد الشعرية) أو (شعرية السرد).

والملحوظ انه مع السرد تتداعى تقنيات اضافية في (الصورة المرئية) و(المونتاج) و(السيناريو) و(اللقطة المكبرة والمصغرة)، حتى اصبحنا نعيش زمن (القصيدة المرئية).

يقول خالد غيلان في «غابة الزعفران»:

الحروف تشير إلى الساعة الصفر

وعينان مغمضتان

على شاطئ من سبات عميق

العقارب تشير إلى حرف (ش)

ويأكلن كل النقاط

عند الغروب

في مطلع الفجر:

الوقت.. عكازه (سيف)

لا يستطيع الجلوس(٨)

تشكل الدفقة شعريتها على التباعد والتقارب معا، وتقسم رؤيتها على مجموعة من الخطوط التشكيلية التي تبدو مبعثرة على مستوى السطح، لكنها متلاحمة على مستوى العمق، حيث يقدم السطر الأول قطاعا من اللوحة المرئية، متمثلا في الساعة التي امتلكت ابجدية التعبير، ويقدم الثاني قطاعا آخر ممثلا في صورة العينين المغمضتين، ثم يتحرك الثالث بعيدا إلى الشاطئ المستغرق في سباته العميق، ثم تتحرك الشعرية من فضائها المحدود إلى غير المحدود بين الغروب والشروق، وبينهما الوقت في حالة عجزه وتهالكه.

إن هذه الخطوط المتجاورة المتباعدة قد آلت إلى نسق عام تدخل فيه الذات غيبوبة حلمية للوصول إلى (لا زمن) (ساعة الصفر) حيث يتآكل العالم داخليا في انتظار النهاية الحتمية، حيث يكون الموت أداة للحياة.

لا شك أن هذه القراءة الموجزة لبعض مغامرات التسعينيين الشعرية في اليمن، قد رسخت عندي يقينا بتواصل الشعرية في عالمنا العربي، برغم الفواصل المصطنعة، وبرغم الحواجز الثقافية الزائفة، لكن هذا التواصل لا ينفي الخصوصية، لكنها خصوصية في إطار العموم، ويقين التواصل يدفعني إلى التحفظ على مقولة الشعر اليمني أو المصري أو السوري أو السوداني أو المغربي، وإنما هناك شعر عربي، وكل بلد يقدم لهذا الشعر اضافته التي تؤكد (ديوانيته) توثيقا لجملة التراث الثقافي (الشعر ديوان العرب) برغم المزاحمة التي يواجهها من الفنون الطارئة، ومن المستجدات التكنولوجيا، ومن العلوم الجديدة التي اغتصبت منه بعض وظائفه، ذلك ان الشعر هو المعبر الأصيل عن جوهر الانسان عموما، والانسان العربي خصوصا.

والمؤكد أن صنعاء (عاصمة الثقافة) الآن، تعمل على ترسيخ الذاكرة العربية واحاطتها بسور من الحماية عندما أقامت هذا العيد الشعري لمرحلة التسعينيات التي ما زالت تعيش حالة رفض، او تحفظ - على أقل الاحتمالات- من المراحل السابقة عليها.

الهوامش

١ - ديوان: ان بي رغبة للبكاء - احمد ضيف الله العواضي- منشورات اتحاد الادباء والكتاب العرب- عمّان سنة ١٩٩٤: ٢٥، ٢٦.
٢ - ديوان: نصف انحناءة- هدى أبلان- بدون بيانات: ٢٧.
٣ - ان بي رغبة للبكاء: ٤٥.
٤ - ديوان: بيننا برزخ من زجاج- أمين ابوحيدر- الهيئة العامة للكتاب- صنعاء سنة ١٩٩٧: ٥.
* (ترومنت): أي صارت رومية
٥ - بيننا برزخ من زجاج: ٧٠، ٧١.
٦ - ديوان : نصف انحناءة: ٢٥.
٧ - السابق: ١٩.
٨ - ديوان: أول حرف آخر نبض- خالد غيلان العلوي- دار الفكر- دمشق سنة ١٩٩٦: ٧٩.

أسئلة حول حكم النباهنة في عُمان

محمد بن قاسم ناصر بوحجام*

تمهيد

يتّفق المؤرّخون على أنّ حكم بني نبهان استمرّ خمسة قرون تقريبا (١١٥٤ - ١٦٢٤م) عرفت الأربعة القرون الأولى بفترة النباهنة الأوائل، التي انتهت بحكم سليمان بن سليمان بن مظفّر النبهاني. وعرفت الفترة الثّانية بفترة النباهنة المتأخّرين، التي امتدّت من عام (١٥٠٠ إلى ١٦٢٤م) حيث انتهت مع قيام دولة اليعاربة وظهور الإمام ناصر بن مرشد (١٦٢٤م) (١)

يعدّ عصر النباهنة من أكثر فترات التّاريخ العماني غموضا : بسبب قلّة المصادر التي تناولت هذه الفترة. لكنّ ما وصل إلينا من معلومات يعطي انطباعا بأنّ عصرهم كان عصر تنافس وصراعات داخليّة. من الصّعب تتبّع أحداث هذه الصّراعات، لكن من الثّابت أنّ تدهور الأوضاع الدّاخليّة قد أغرى الفرس لمحاولة احتلال عمان...

كلّ ما يعرفه العماني عن النباهنة أنّهم عاشوا حياة التّرف والرّفاهية، وأنّهم طغوا وتجبّروا، وعاثوا في الأرض فسادا. فرضوا الضّرائب الباهظة على الرّعيّة. كثرت في عهدهم الصّراعات الدّاخلية فيما بينهم، وبينهم وبين غيرهم من زعماء القبائل والأئمّة المنتخبين. وكان السّبب هو التّنافس على السّلطة. على العموم وصف عهدهم بأنّه عهد استبداد، وعرفت الفترة التي حكموا فيها بأنّها فترة سوداء في التّاريخ العماني.

إنّ تاريخ النباهنة غير واضح المعالم، وغير مرويّ بطريقة سليمة، لقد لعبت الأهواء كثيرا في كتابته وصياغته، وروايته ونقله. كما تعرّض لإغفال المؤرّخين، وتحييده، وتزهيد النّاس في الاطّلاع عليه، أو قراءته قراءة صحيحة. يقول الشّيخ السّالمي: «وحيث كانت دولة هؤلاء مبنيّة على الاستبداد بالأمر وقهر النّاس بالجبريّة لم نجد لدولتهم تاريخا ولا لملوكهم ذكرا إلاّ من ذكره السّتالي منهم في ديوانه» (٢)

هذا النّصّ يؤكّد ما ذكرناه من تعمّد النّاس إخفاء تاريخ هؤلاء : لأنّ سيرتهم لم ترقهم، رغم ما في حكمهم عليهم من تحفّظات واعتراضات. بل إنّ الباحث نفسه يقرّ بحقيقة، كانت السّبب في ضياع التّاريخ العماني، واضطرابه أحيانا : «... وأهل عمان لا يعتنون بالتّاريخ فلذلك غابت عنّا أكثر أخبار الأئمّة فكيف بأخبار غيرهم.» (٣) ونحن نتساءل كيف يمكن أن يكون ما ذكره السّتالي في ديوانه عن أخبارهم هو المصدر الوحيد _ حسب ما أخبر الشّيخ السّالمي _ وهو قد عاش ما بين (٥٨٤ - ٦٧٦ هـ) (٤) كما أنّه لم يتعدّ ما أتى به مدحهم، والتزلّف إليهم. ثمّ هو لم يذكر

* كاتب من الجزائر

في شعره عنهم ما يدلّ على ما يميّزهم، وما يختصّ بهم. «ولا نستطيع أن نتتبّع هذا الصّراع عند قيام دولة بني نبهان؛ لأنّ مصدرنا الوحيد عن تلك الفترة هو السّتالي، الذي كرّس شعره في مدح ملوك بني نبهان الأوائل، والثّناء عليهم، دون أن يتعرّض لسلبياتهم، التي من ضمنها ذلك الصّراع الدّموي على السّلطة(٥). لكنّ سليمان بن سليمان الملك الشّاعر أشار إلى ذلك الصّراع في قصيدة شعريّة، ناشد فيها أخاه حسام بن سليمان، بأن يترك الحرب، ويركن إلى السّلم والمصالحة، ولكن يبدو أنّ حساما لم يستجب لتلك النّصائح، فصمّم على انتزاع السّلطة من يد أخيه سليمان إلى أن لقي حتفه في ذلك الصّراع الدّائر بينهما...»(٦) كيف يمكن أن يفيد القارئ شيئا من أخبارهم، فضلا من أن يعرف حقيقتهم؟

وقد أدرك هذه الحقيقة من كتب عن النباهنة من غير العمانيّين، يقول أحد الباحثين «ومن جانب آخر أحجم المؤرّخون العمانيّون عن كتابة تاريخهم، إذ اعتبروا فترة حكمهم فترة سوداء في التّاريخ العماني؛ ولذا غاب عنّا تاريخهم. ومن هذه النّاحية اعتبر عهدهم عهدا مظلما في التّاريخ العماني.» (٧)

كما أنّ في رواية تاريخهم ونقله اضطرابات وخللا كبيرا.وإن كانت المشكلة عامّة تواجه المؤرّخ لتاريخ عمان، إلاّ أنّها أكثر بروزا في حكم النباهنة : «ومن المشاكل الكبرى التي تواجهنا في دراسة تاريخ عمان في الفترة بين عامي (٥٤٩- ٨٠٩هـ/ ١١٥٤ ـ ١٤٠٦م) تداخل الأحداث وتضارب التّواريخ، واختلافها وتناقضها أحيانا؛ حتّى إنّ تواريخ مبايعة الأئمّة ووفياتهم، التي أعطاها المؤرّخون العمانيّون جلّ اهتمامهم تداخلت تماما، بحيث لا يوجد تاريخ محدود متّفق عليه لبداية حكم كلّ منهم...»(٨)

الأمثلة على هذا التّداخل، وعدم الدّقّة في رواية الأحداث والأخبار كثيرة في حياة النباهنة، وهو ما يبعث الشّك في ما روي عن هؤلاء، ويسبّب مشكلة للمؤرّخ الذي يبغي الوصول إلى الحقيقة. مثلا إنّ المؤرّخين والدّارسين غير متّفقين على تاريخ بداية حكم النباهنة، فابن رزيق يذكر أنّ قوّة النباهنة الأوائل كانت في السّنة الخمسمائة من الهجرة النّبويّة. (٩) والشّيخ السّالمي ينقل عن صاحب كشف الغمّة: «ولعلّ ملكهم كان يزيد على خمسمائة سنة، قال إلاّ أنّه كان فيما بعد هذه السّنين يعقدون للأئمّة والنباهنة ملوكٌ في شيء من البلدان والأئمّة في بلدان أخر والله أعلم» (١٠) يذكر الشّيخ السّالمي ذلك من دون أن يحدّد بداية هذه السّنوات، التي تبدو أنّها كانت تقريبا من منتصف القرن السّابع الهجري، فقد أشار قبل الحديث عنها إلى وفاة القاضي أبي عبد الله الأصمّ سنة ٦٣١ هـ وقال: إنّ الشّاعر السّتالي (٥٨٤- ٦٧٦هـ) عاصر ملوكهم الأوائل ومدحهم.(١١) أمّا الشّيخ سالم السّيابي فيقول: إنّ حكمهم بدأ في القرن السّادس الهجريّ.(١٢) ويقول أحمد درويش : إنّ «التّاريخ الذي أثبته صاحب كتاب الشّعر العماني لعهد النباهنة وهو (٥٤٩ ـ ١٠٢٤ هـ) يبدو غير دقيق من طرفيه، خاصّة إنّ المؤلّف ذاته أشار بعد صفحات قليلة إلى وفاة سليمان بن سليمان بن مظفر النبهاني سنة ٩١٥هـ.»(١٣) يقول أحمد درويش أيضا: «تظلّ فترة حكم النباهنة الطّويلة واحدة من الفترات القلقة الغامضة في التّاريخ العماني، سواء من حيث تحديد تخومها أو تفاصيل وقائعها، أو الحكم على قيمتها. فحول هذه النّقاط تتداخل الآراء وتتضارب من مؤرّخ لآخر،بل إنّها أحيانا تتضارب عند المؤرّخ الواحد في الكتاب الواحد...»(١٤) أعطى أمثلة على ذلك ممّا كتبه ابن رزيق والشّيخ السّالمي؛ ممّا عدّه تضاربا وتناقضا، يؤتى به في كتاب واحد.(١٥) «ومن سوء الحظّ أنّ تاريخ عمان في ذلك الوقت لم يكن مدوّنا بصورة جيّدة، حيث إنّه للمرّة الثّانيّة توجد أدلّة إيجابيّة على وصول العمانيّين إلى ساحل أفريقيّا. وفي ذلك الوقت كان ملوك النباهنة هم حكّام عمان، أو جزء من عمان. ويقال في تاريخ «باتي» إنّ السّلطان سليمان بن سليمان بن المظفر عندما طرده اليعربي، جاء إلى «باتي» عام ١٢٠٤م/ ٦٠١هـ ومعه كثير من الثروات، وتزوّج ابنة الحاكم القائم، ويدعى إسحاق وحصل على المملكة كهدية الزّواج. ويبدو أنّ التّاريخ والاسم هما أبعد ما يكون عن الحقيقة. فالشّخص الوحيد المعروف باسم سليمان بن سليمان بن المظفر في التّاريخ العماني هو ذلك الملك الذي تغلّب على عمر بن الخطّاب في الحرب، ثمّ قتل بعدها بستّ سنوات في نزوى عام ١٥٠٠م/٩٠٦هـ كما أنّ اليعاربة لم يتولّوا الإمامة حتّى عام ١٦٢٤م/١٠٣٤هـ»(١٦)

التّناقض في الحكم على النباهنة يبدو في الانطباعات التي سجّلها ابن رزيق عنهم، فهو يقول: «إنّ بني نبهان كانوا ملوكا عظاما بعمان، ولهم فيها من المكارم والملاحم شأن أيّ شأن. أمّا ذكر ملوكهم على التّفصيل إلى الجملة فمتعذر لكثرتهم. وكلّ واحد منهم هو هو في ذلك الزّمان

بعمان.»(١٧) وبعد صفحات عرض فيها شيئا من سيرة بعض حكّام بني نبهان قال: «وبالجملة إنّ ملوك بني نبهان لم يكن منهم إمام عادل يرضى به الأنام. بل كان أكثرهم أهل جور وظلم، فهم فيه يعمهون. ولا تحسبنّ الله غافلا عمّا يعمل الظّالمون.»(١٨)

إنّ عصر النباهنة لا يزال فترة غامضة في التّاريخ العماني؛ فتفاصيله لم تكشف بعد، لأسباب تبقى مجهولة. يقول الشّيخ سالم بن حمود السّيابي: «والواقع إنّ غموض تاريخهم بسبب جورهم وظلمهم، فكرهتهم الأمّة، والظّلم لا تبنى عليه دار، ولا يقوم له منار، وإنّما هو البوار، فلا يغترّ به إلاّ جاهل خليع».(١٩)

واضح من هذا النّصّ وغيره الأحكام العاطفيّة والانطباع المتسرّع واجترار آراء الآخرين، من دون الاستناد إلى حجج وأدلّة، ومن دون النّظر في الآثار المرويّة، وتمحيص ما يقدّم. وقال الشّيخ سالم السّيابي أيضا: «وقد ضاع تاريخهم التّفصيلي، وكان ينبغي حفظه ليكون لسانا معبّرا عن الأحوال التي أحالت الأمر إليهم، ثمّ أحالته إلى غيرهم».(٢٠) وبعد أن ذكر أوّل ملوك النباهنة الثّلاثة، قال:«هؤلاء الثّلاثة لا يعرف هل هم تتابعوا عل الملك، أم كانوا اقتسموه في آن واحد، ومشوا فيه مشية ازدهاء، ولا يعرف تسلطهم على الأمّة بأيّ طريق كان».(٢١) ثمّ سرد مجموعة من الملوك الذين تعاقبوا على الملك بعد ذلك إلى أن قال: «توالى هؤلاء على الملك، وسيطروا على الأمّة قهرا، وفعلوا شنائع تشمئزّ منها النّفوس. وذهب تاريخهم ضياعا، حيث إنّ العلماء كانوا يبغضونهم، ولا يعتنون بأخبارهم، وهؤلاء العشرة تتابعوا أوّل بني نبهان.فهؤلاء المذكورون لم يعرف تاريخهم... بل كنت (وهو يتحدّث عن صباه) أقرأ أو أسمع كلمات لبني نبهان، تدلّ على التّأنيب لهم، أو أنّهم جبابرة ظلمة.»(٢٢)

كيف نطمئنّ إلى تاريخ ينقل عن طريق السّماع المحتمل للخطأ والظّنّ، المبني على عدم الثّبوت واليقين، ويقدّم بقراءة معيّنة، قد تصطبغ بألوان، وتتزيّا بأزياء؟ وكيف يمكن الحكم على تاريخ لم ينقل بتفصيل ودقّة؟ وكيف ينظر إلى تاريخ غامض أو غير معروف، من ينقله وينتقده يعترف بغياب كثير من الحقائق عنه؟ وكيف يوثق بأحكام وآراء تسجّل نتيجة أهواء وميول وتحيّز، أو بنظرة قاصرة محدودة، مأسورة بأفكار مسبقة؟ وبخاصّة حين يصرّح بعض المؤرّخين أو النّاقلين لهذا التّاريخ أنّ القوم الذين لا يلتقي هواهم مع النباهنة، يبغضونهم، ومن ثمّ لا يعتنون بأخبارهم وأحوالهم.

هنا نقول إنّ الأحكام التي صدرت عن النباهنة في حاجة إلى إعادة النّظر، في حاجة إلى تمحيص وتثبّت وتحليل واختبار... ونتساءل في الوقت نفسه، كيف أهمل المؤرّخون تاريخهم؛ لعدم الاكتراث بهم، وعرفوا ملوكهم واحدا واحدا؟ قال ابن رزيق: «اعلم أنّ قوّة ملك بني نبهان العمانيّين الأوّلين بعمان كانت في السّنة الخمسمائة من الهجرة النّبويّة، ولم أجد لهم تاريخا يشتمل على كواينهم البسيطة؛ لإغفال علماء السّير والمؤرّخين من أهل عمان لإبراز كواينهم ومجرياتهم، وإهمالهم لكواينهم وماجراياتهم، فأيّام دولتهم (محل الخاطر)(٢٣) مرتبة سامكة...»(٢٤)

الأحكام التي صدرت عن النباهنة في حاجة إلى إعادة النّظر، في حاجة إلى تمحيص وتثبّت وتحليل واختبار

إذا كان أحد فرسان التّاريخ، وأحد الذين عنُوا بكتابة تاريخ عمان، وهو ابن رزيق،لم يتمكّن من معرفة أحوال بني نبهان بدقّة، فكيف لنا أن نطمئن، إلى ما قيل عنهم كلّ الاطمئنان؟

هكذا تبدو الصّعوبة التي تواجه من يريد الكتابة عن النباهنة، وتظهر المشقّة لمن يتصدّى لتصحيح بعض المفهومات، ويلوح العنت لمن يحاول الظّفر بالجديد في الموضوع من معلومات؛ حين يقف الإجماع عائقا كبيرا على تغيير النّظرة عن النباهنة. ويشعر الدّارس الموضوعي بحرج كبير في نقد النّصوص، وغربلة الأخبار، وفحص الوثائق، واختبار النّوايا من الكتابة، وقياس مدى كفاية من كتب تاريخا...

لكن كلّ هذا يجب ألاّ يقف حجر عثرة في سبيل الوصول إلى الحقيقة، بل علينا ألاّ نخاف من التّاريخ حتّى لا نجني عليه. ما يطلب منّا هو إعداد مخطّط منهجي لدراسة هذا التّاريخ، والبداية تكون بعرض مجموعة من القضايا والإشكالات، التي تعين على الكشف عن الحقيقة، والتحلّي بالموضوعيّة والأناة في العرض والمناقشة والتّحليل وإصدار الأحكام، من دون الانطلاق من أفكار مسبقة، أو الكتابة عن هوى معيّن. هذا ما نحاول السير عليه _ بإذن الله - في هذه الدّراسة.

مآخذ المؤرّخين على النباهنة

ليس كلّ ما ذكره المؤرّخون عن النباهنة من مآخذ وسلبيات وتعدّيات وتجاوزات...يستند إلى أدلّة مقنعة، ويعتمد على حجج دامغة. أو على الأقلّ هو لا يقوم دليلا على أنّ ما

وُصِف به النباهنة هو عين الحقيقة، وذات الصّواب، بمعنى إنّه حصل فعلا، كما حدث وسجّل المؤرّخون. إنّ الوثائق حول ذلك ناقصة نقصا كبيرا.

لقد اتسم ما ذكروه وكتبوه ـ في معظمه ـ بالوصف الإنشائي، والسّرد العام المتكرّر عند كلّ باحث وكاتب تقريبا، بخاصّة عند المؤرّخين العمانيّين. وهو ما يفتح المجال لإعادة كتابة هذا التّاريخ، وإعادة النّظر في بعض الأحكام التي صدرت في حقّهم. يقول الشّيخ سالم السّيابي : «وعمان أيّام الإمام عمر بن الخطّاب كانت غاصّة بأهل العلم، وكلّهم وافقوا على ذلك التّغريق وأمضوه، لما صحّ لديهم من أعمال بني نبهان، الذين استمرؤوا الظّلم وركنوا إليه. والله يملي للظّلم حتّى إذا أخذه لم يفلته، وسحق الله الظّلم ومحا أرسمه في قوم عاد وفرعون وقوم لوط وأصحاب الأيكة، كلّ ذلك بسبب ظلمهم، والظّلم لا تبنى عليه دار والعياذ بالله.»(٢٥)

يبقى الحكم علي بني نبهان بأنّهم ظلمة وجبابرة متسلّطون هو الحكم العام الذي رسخ في أذهان النّاس، وما يتداولونه فيما بينهم... وهذه الأوصاف تظلّ هي ما خلعه عليهم المؤرّخون، وأقنعوا النّاس بذلك؛ من دون أن يذكروا من أعمال الجبروت والظّلم هذه، أو مظاهره إلاّ القليل. قال الشّيخ سالم السّيابي : «... ذلك لأنّ جماعة بني نبهان خلطوا المظالم كبيرها وصغيرها، أرضها وماءها وغللها وحيواناتها، وأصولها المنقولة وغير المنقولة، والدّماء بأنواعها، وكلّ ما يطلق عليه اسم مال إذا أرادوه طردوا أهله عنه، وناهيك بأعمال خردلة في سمائل.» (٢٦)

ذكروا مثلا عن «خردلة بن سماعة بن سليمان بن نبهان» طغيانه وجبروته وظلمه النّاس واستغلاله لهم. من ظلمه أنّ أيّ شخص لا يستطيع أن يزوّج وليّته إلاّ بإذنه، وكان يشترط على الوليّ أن يكون له نصف الصّداق العاجل «وإذا طلّقت أو مات زوجها، كان الآجل كلّه له، وكان يكلّف النّاس من الأعمال مالا يطيقون ولا يبالي. كان يأخذ من النّخل باسم الزّكاة السّبع، أي من السّبع النّخلات نخلة، ويسقي أمواله بمياه النّاس، ويتولّى أموال المساجد والمدارس ونحوها، ويكلّف النّاس حمل الخراج الذي يفرضه عليهم إلى الحصن بعنف...»(٢٧)

وكان من ضحاياه العلامة أحمد بن النّضر، الذي وقف له بالمرصاد، ورفض تقديم نصف الصّداق له، حين عزمت ابنة أخته أن تتزوّج. فقتله برميه من أعلى الحصن : «ويقال إنّه أرسل إلى جماعته أقاربه فقتلوا في بيوتهم، وأحرق كتب الشّيخ، ونهب كلّ ما في بيته».(٢٨)

وأشاروا إلى سليمان بن مظفّر وأعماله الغاشمة. فقد وصفه الشّيخ سالم السّيابي بأنّه كان جبّارا طاغيّة «وكانت سمد الشّأن للجهاضم من آل مالك بن فهم، وهم سكّانها، وكان سليمان جائرا عليهم،ضاغطا عليهم، يعاملهم بالإهانة، التي أوجبت خروجهم من ديارهم، وتفرّقهم في نواحي بلاد عمان ثلاثين سنة...» (٢٩)

و ذكروا ما صنعه سليمان بن سليمان بن مظفّر النبهاني. قال الشّيخ السّالمي «وبقي سليمان بن سليمان أيّاما ملكا بالقهر والجبريّة، متغلّبا على من تحته بالسّلطة والقهر، ينسب إليه من الأعمال ما ليس بالجميل، ولم تطل أيّامه حتّى بايع المسلمون محمد بن إسماعيل، فظهر أمر المسلمين، وأذلّ الله الجبابرة المعاندين».(٣٠) كما نقلوا قصّته مع المرأة التي هجم عليها وهي تغتسل بفلج الغنتق بنزوى، وكيف هربت، وكيف أجهز عليه محمد بن إسماعيل، وقضى عليه، فنجت المرأة من ظلمه.(٣١)

وأشاروا إلى الصّراع الذي كان بين النباهنة أنفسهم على السّلطة، والتّهارش بين أبناء العمّ(٣٢) «...لكن يبدو أنّ انقساما قد وقع بين النباهنة أنفسهم... ثمّ تجدّدت الصّراعات مرّة أخرى حينما تمكّن سلطان بن محسن بن سليمان النبهاني من استعادة ملك أجداده وانتزاع مدينة نزوى عام (٩٦٤ هـ ١٥٥٦م) إلاّ أنّه لم يتمكّن من السّيطرة على داخليّة عمان.

«وقد بقيت البلاد تتنازعها الانقسامات والحروب الأهليّة إلى أن تمكّن سليمان بن مظفّر بن سلطان من السّيطرة على داخليّة عمان، واتّخذ من مدينة بهلا مقرّا لحكمه، ونجح العمانيّون في صدّ هجوم فارس على مدينة صحار، لكن ما لبثت الفتن أن أطلّت برأسها من جديد. ولمّا كانت مدينة بهلا مقرّا لحكم النباهنة فقد حرص كلّ زعيم منهم على أن ينفرد بحكمها؛ لذا فقد انقسمت البلاد بين أشخاص، نصبوا من أنفسهم ملوكا على مدن وقطاعات، اتّسمت أوضاعها بالضّعف. وامتدّ الصّراع إلى منطقة الظّاهرة، التي كان مسيطرا عليها أبناء الملك النبهاني فلاح بن محسن».(٣٣)

يشير الشّيخ سالم بن حمود السّيابي إلى القتال الذي دار بين الإمام مالك بن الحواري وأهل الرّستاق، من دون أن يحلّل أو يعلّق عليه، إنّما يكتفي بقوله: «ولكن لم يصرّح التّاريخ بالسّبب الموجب لذلك.»(٣٤) كما أنّه لم يتساءل لماذا لم تكن بين النباهنة والإمام الحواري بن مالك حروب ولا شقاق،

على خلاف ما كان حاصلا مع بقيّة الأئمّة الآخرين.مع أن مدّة حكم الإمام الحواري دامت ثلاثا وعشرين عاما.(٣٥) يصف الشّيخ السّالمي الأوضاع المترديّة في عهد النباهنة، ويتأسّف على ما آلت إليه حال عمان، ويسجّل ما أصاب عمان من ظلام : «... وخربت عمان بعد العدل والأمان، وعاثت فيها الجبابرة، وقلّ فيها العلم والخير، وانضمّت العلماء في بيوتها، ولزمت سربها...»(٣٦)

وقال: «من الملاحظ أنّ هذه الفترة (٩٠٦ -١٠٣٤هـ/ ١٥٠٠ ـ ١٦٢٤م) خلت من منصب الإمامة، ماعدا أولئك الأئمّة الثّلاثة، الذين كانوا في بدايتها، وهم بركات بن محمد الإسماعيلي الحاضري وعمر بن قاسم الفضيلي وعبد الله بن محمد القرن.. كما يلاحظ اختفاء العلماء الغيورين على إصلاح شأن المجتمع، فاختفت بذلك الدّعوة للأمر بالمعروف والنّهي عن المنكر، وعمّت الفوضى ربوع البلاد، حتّى وصلت إلى حالة يرثى لها من التّمزّق والتّناحر، وكان الصّراع على السّلطة على أشدّ ما يكون» (٣٧)

إنّ الصّراع والتّقاتل والتّنافس على الملك لم يغب عن عمان في أيّة مرحلة من مراحلها ـ تقريبا ـ إلاّ أنّ الذي يلام على ذلك هم النباهنة وحدهم، ويركّز عليهم في هذا الصّدد، وتلتمس الأعذار أحيانا لغيرهم.(٣٨) يتأمّل في هذا المجال ماكتبه وذكره الشّيخ سالم السّيابي عن إمامة موسى بن أبي المعالي بن نجاد بن موسى والصّراع مع الملك محمد بن مالك، وخروج أهل عمان على الملك، ومبايعة الإمام، مع أنّ الملك كان «كما يظهر من حاله عادلا قائما بواجبات الملك، مراعيا لأحوال الأمّة بالعدل، مصلحا للأحوال التي يستدعيها الوقت، الذي هم فيه، وكانت له نصائح(٣٩) إلى هؤلاء القائمين عليه؛ خوفا من شقّ العصا، وابتعادا من إثارة الفرقة بينهم...»(٤٠)

ينظر تعليق الشّيخ سالم السّيابي على هذا السّلوك، ويقارن بينه وما كتبه وسجّله عن النباهنة، وتقييمه لسلوكهم : «بويع بالإمامة (أي موسى بن أبي المعالي) سنة ٥٤٩هـ، وهذا الوقت اشترك فيه ثلاثة أئمّة مع الملك محمد بن مالك، وكان ذلك لاختلاف الأمور وتسلّط الأهواء، وحبّ الرّئاسة، لا غير. ولن تقوم قناة قوم والحال هكذا، ولكنّ كلّ الأمور بيد الله عزّ وجلّ، يصرفها كيف يشاء، وإلاّ فما الدّاعي إلى هذه الأحوال التي تقع بين أهل مذهب واحد، في قطر واحد، وما الدّاعي إلى الافتراق، فتصير الأمّة إلى فرق شتّى. وفي هذه الأثناء افترقوا إلى رستاقيّة ونزوانيّة، فكثرت الأئمّة وضعفت الأمّة، وحلّ الخذلان والشّتات في إخوان مجتمعين والله المستعان».(٤١)

لماذا يحمّل النباهنة وحدهم وزر التّهارش وعاقبة التّفرّق والتّخلّف، ويتأسّف ـ فقط ـ على ما قام به غيرهم؟ أليس في ذلك مغالطة للتّاريخ؛ خوفا من التّاريخ نفسه؟ وتحرّزا وتحفّظا من الخروج عن الإجماع : إجماع النّاس على وصف النباهنة بالظلم والغطرسة والجبروت والصّراع على السّلطة...

لماذا يحمّل النباهنة وحدهم مسؤوليّة تدهور الأوضاع؟ ولماذا يوصمون بهذه الصّفات من دون غيرهم؟ وقد عاش إلى جوارهم أو في عهدهم أئمّة ورؤساء وقبائل، بدر منهم بعض ما وصف به النباهنة، ولم ينعَ عليهم ذلك إلاّ بشكل بسيط.

تبقى صورة النباهنة في نفوس المؤرّخين العمانيّين ـ بخاصّة ـ هي نفسها، لا تتغيّر، صورة الظّلم والتّنافس على الملك، والصّراع من أجل الإفادة من خيرات البلاد بأيّة وسيلة كانت، ولو كانت غير مشروعة. فيظلّ النباهنة المتأخّرون سائرين في درب أسلافهم، ولا تغيّر الأيّام والأحداث من أمرهم شيئا. يحرص المؤرّخون على تسجيل ذلك، وينقل اللاّحق عن السّابق الفكرة نفسها، ويتبنّى النّظرة ذاتها؛لتتّخذ الصّورة الشّكل النّمطي، الذي لا يتخلّف عند كلّ من يكتب عن النباهنة. يقول الشّيخ سالم السّيابي : «اعلم أنّ النباهنة المتأخّرين هم أحفاد النباهنة الأوّلين. بقيت في نفوسهم دعوى الملك وأحقّيته دون غيرهم؛ لأنّهم أبناء السّلاطين المتقدّمين، وقد اقتسموا الملك... ولكن مازال بينهم تنافس، وما زالوا يلتمسون الغفلة عن بعضهم البعض، وإذا أمكنتهم الفرصة اغتنموها، وإن لم تمكّنهم نكصوا على أعقابهم، ورجعوا إلى مراكزهم».(٤٢)

لماذا يحمّل النباهنة وحدهم مسؤوليّة تدهور الأوضاع؟ ولماذا يوصمون بهذه الصّفات من دون غيرهم؟ وقد عاش إلى جوارهم أو في عهدهم أئمّة ورؤساء وقبائل، بدر منهم بعض ما وصف به النباهنة، ولم ينعَ عليهم ذلك إلاّ بشكل بسيط.

كما أنّ السّؤال الذي يفرض نفسه هو كيف عاد النباهنة إلى السّلطة من جديد بعد هزيمتهم ودحرهم، حسب ما تذكر المصادر التّاريخيّة العمانيّة؟ ألم يكن السّبب هو التّناحر الذي حصل بين الأئمّة وزعماء الأمّة؟ ألم تكن الفوضى وسوء الأوضاع هي السّبب في ذلك؟ يقول الشّيخ سالم

السّيابي وهو يتحدّث عن الحالة التي آلت إليها الأوضاع في عمان بعد وفاة الإمام عمر بن الخطاب، من الافتراق والتّنازع والتّخاذل «وراحوا ينصبون الأئمّة، ويتجاذبون الأمور، ويتخاذلون فيما بينهم، وكلّ فرقة ترى الحقّ لها، وترى أنّها أولى بالأمر من غيرها، وبهذا الحال أصبحوا في انحلال، فتراهم يبايعون إماما، ثمّ لم يشعر إلاّ وإمام آخر يقوم خلفه. وبذلك تفكّكت القوى ووهنت الأمور، وأصبح العدوّ يطمع في القهر على أهل الحقّ، فكانت العاقبة غير محمودة... وفي هذه الآونة ثارت الرّوح النّبهانيّة إلى العرش العماني، مستغلة ذلك الافتراق... بقي هؤلاء الأمراء والرّؤساء يتزعّمون الملك، وكلّ واحد منهم يرى أنّه الأحقّ بالملك والأوْلى بالسّلطان، واختلفت الأهواء، ووقع الذّلّ المرير على أهل الفضل في عمان، وكاد سلطان المسلمين لا يبقى له أثر، ولا تقوم له قائمة في هذا العهد».(٤٣)

ويقول الشّيخ السّالمي: «... وبنَصب الأئمّة في وقت واحد، تشتّتت الكلمة، وتفرّقت الجماعات، وضعفت دولة المسلمين وقوّتهم وطمع فيهم من كان لا يطمع، فصار الملك متفرّقا في أيدي الرّؤساء من النباهنة وآل عمير وآل هلال... كثر التّنازع والاختلاف ليقضي الله أمرا كان مفعولا،ومات بركات بن محمد، وصار الملك بعده لبني نبهان ورؤساء القبائل».(٤٤)

ويقول باحث آخر : «... ونظرا للصّراع الذي دار بين سليمان بن سليمان بن مظفر وبين الأئمّة، لذا فقد تمكّن النباهنة من استغلال الموقف لصالحهم، ومن خلال عدّة معارك اتّسمت مجملها بالمباغتة، تمكّن النباهنة من إعادة سلطتهم مرّة ثانيّة».(٤٥)

إنّ عودة النباهنة إلى السّلطة بعد فترة قصيرة، كان بسبب الصّراع والنّزاع والفوضى التي عمّت البلاد، وأسهم فيها الأئمّة أنفسهم. إذن لم يكن النباهنة - وحدهم - ظالمين، متكالبين على السّلطة، فوضويّين، متناحرين. فقد شاركهم غيرهم هذا المسلك. فلماذا يحاسبون وحدهم على هذا المصير؟ أم إنّ هناك هدفا آخر وراء هذا التّحامل؟ فتكون كلّ هذه الحملات على النباهنة، وتسليط الأضواء عليهم وسرد الأحداث، وتوجيهها بطريقة معيّنة. يكون الهدف من كلّ ذلك هو الكشف عن دور غيرهم في إنقاذ عمان من الفوضى والتّدهور والتّخلّف. ربّما يرجّح ذلك ما ذكره الشّيخ سالم السّيابي: «... في هذا العهد قامت حوادث بعمان أشبه بإرهاصات النّبوّة، وشهرت أحوال ذكرها المؤرّخون، إن دلّت على شئ فإنّما تدلّ على إشعاع سماوي، يتجلّى على ربوع عمان المظلمة بغيوم الفتن، التي مرّت، وبظلام الشّرور التي طالما أرخت سدولها على هذا الأفق العزيز، ولله الأمر من قبل ومن بعد...
هنا انتهى الدّور الذي لعبه بنو نبهان بعمان، طيلة تلك المدّة النّائيّة التي مازالت مغطاة بغبار المظالم، ومشحونة بالحوادث السّيّئة، التي تباعدت عن مقتضيات الشّرع الشّريف، وأخذت جانبا قصيّا عن معالم الحق».(٤٦)

لقد أقرّ الشّيخ سالم بن حمود السّيابي هو نفسه أنّ انتقال الحكم إلى بني نبهان، ورجوعه إليهم ثانيّة كان بسبب الفوضى والتّناحر اللّذين حصلا في عمان(٤٧)

حاول ابن رزيق بدوره تحميل النباهنة مسؤولية الفوضى التي حدثت بالبلاد، وهو ما أدّى إلى زوال ملكهم، ليبرز دور غيرهم في إنقاذ عمان، قال: «وبالجملة إنّ ملوك بني نبهان لم يكن منهم إمام ولا ملك عادل، يرضى به ربّ الأنام، بل كان أكثرهم أهل جور وظلم، فهم فيه يعمهون، ولا تحسبنّ الله غافلا عمّا يعمل الظّالمون. فلمّا قضى الله بكشف الضرّ عن عمان وأهلها، ويضيء بالعدل وعرها وسهلها، أظهر لها شمس الهدى، السّاقي العدا، أهل الاعتداء كأس الرّدى، وهو الإمام الأرشد ناصر بن مرشد بن سلطان بن مالك اليعربي».(٤٨) هذا الحكم الذي أطلقه ابن رزيق يتناقض مع ما أشار إليه من اتّصاف بعض ملوك النباهنة بحسن الأخلاق، وشرف المكارم(٤٩)

إنّ التّناحر والتّصادم لم ينقطعا عن عمان حتّى في زمن الإمام ناصر بن مرشد اليعربي، فقد كان في كلّ مرّة يتّجه إلى ناحيّة ليفتح بلدا، أو يردّ هجوما، أو يخمد ثورة(٥٠) فلماذا يركّز - فقط - على أخطاء النباهنة؟

ليس معنى ذلك أنّ ما ذكره المؤرّخون العمانيّون عن النباهنة ليس صحيحا. بل إنّ كثيرا ممّا ذكروه، أو تأوّلوه حدث. وقد كانت البلاد في أواخر عهدهم – مثلا – مسرحا للفوضى والتّفكّك والتّمزّق والتّشتّت، وقد انقسمت عمان إلى ممالك صغيرة، وتدهورت الحياة الاقتصاديّة والسّياسيّة فيها «... إلى أن قيّض الله لعمان رجلا من بين رجالاتها، تميّز ببعد البصيرة، ألا وهو ناصر بن مرشد اليعربي، الأمر الذي جعل أهل الحلّ والعقد في عمان يعقدون له الإمامة سنة ١٠٣٤هـ/١٦٢٤م، وبذلك بدأت في عمان مرحلة جديدة من التّلاحم والوحدة والاستقرار، استهلّت عمان عصرا ذهبيّا، انعكست آثاره على الأمن وصلاح

الأحوال».(٥١)
الانطباع نفسه سجّله شكيب أرسلان(٥٢). كما أنّ الشّيخ سالم السّيابي تحدّث عن الحالة نفسها، أي تدهور الأوضاع في نهاية حكم النباهنة وافتراق الأمّة، وبروز بشائر تعلن عن زوال الغمّة وكشف الكرب، وإنقاذ البلاد من الفوضى والتّدهور. (٥٣) إلاّ أنّ تعليق الشّيخ على هذه الحالة لم يكن في شدّة اللّهجة التي كان يتكلّم بها عن النباهنة. لماذا لم يتساءل عن حال عمان قبل عهد النباهنة، وحال الافتراق التي كانت عليها في بعض فترات اليعاربة؟ أو على الأقلّ لماذا لم يظهر سخطه على سوء الأحوال في هاتين الفترتين، كما كان يفعل حين يكون المتحدّث عنهم النباهنة؟ (٥٤)

ما نطلبه هو التّناول الموضوعي للتّاريخ، والتّحلّي بروح النّقد والتّحليل والاستنتاج والمقارنة، والاستقلاليّة في الرّأي، والتّمتّع بالشّجاعة في نقل التّاريخ ونقده. والتّميّز بالأمانة في تعريف الأجيال بتاريخهم، وإعطائهم الفرصة لمعرفة حقيقة ما جرى؛ حتى يفيدوا منه، ويعتبروا به ومنه؛ فينطلقوا انطلاقة حسنة في بناء حياتهم، وكيان بلدهم، على أسس سليمة، تكون مشيّدة على الصّدق والوفاء، مرتكزة على السّعي لمعرفة الحقيقة، مستندة إلى مبدأ الإنصاف والعدل والنّزاهة.

وللإنصاف نقول إنّ الصّراع الذي حدث في عهد النباهنة أسهم فيه - إلى جانبهم - أئمّة، دخلوا في تنافس فيما بينهم، وبينهم وبين النباهنة «ويدلّ ذلك على عدم استقرار الأوضاع وكثرة القلاقل والحروب في تلك المرحلة، وذلك لعدم بقاء الأئمّة في منصب الإمامة لمدّة طويلة: نتيجة للتّنافس على السّلطة بين نظام الإمامة وسلطة بني نبهان، المتمثّلة في ثورات وخروج سليمان بن سليمان».(٥٥)

ينظر ما قاله الشّيخ سالم السّيابي عن إمامة محمد بن خنبش بن محمد بن هشام (ق.٦هـ) وكيف علّق على حالة الأمّة في تلك الفترة، قال: «... فإن هذه الآونة هي وقت إمامة محمد بن أبي غسّان وإمامة موسى بن أبي المعالي، وإمامة راشد بن عليّ، وإمامة خنبش بن محمد، وإمامة ولده محمد المذكور، والاحتمال يوجب كون المذكورين في نفس تواريخهم؛ لأنّ عمان في هذا الأوان قسمان، وبها إمامتان، فهما دولتان واللّه المستعان... انسحب ذلك القرن، فسحب بقيّة العلماء الذين زاولوا الإمامة في تلك الأيّام، وأقاموا دعائم الحقّ، وإن اختلفوا فيما بينهم، فإنّما هو خلاف في أمر القيام بالعدل بين المسلمين، ولكلّ واحد اجتهاده. فإنا لا نقدر أن نلوم أحدا منهم، وإن تأسّفنا على الواقع...»(٥٦) يُكتفى هنا بسرد الأحداث، والتماس الأعذار؛ إذ أنّ ماصنعه هؤلاء كان يصبّ في صالح الأمّة، وأنّه اجتهاد، لا يلامون عليه، ويُحتمى بالتّأسّف والتّحسّر. رغم ما لحق عمان من انقسامات ومن فوضى، هيّأت الظّروف لاستيلاء النباهنة على السّلطة في عمان، بشهادة الشّيخ سالم السّيابي نفسه. بينما يُلام النباهنة، ويُشهّر بأعمالهم ويُشنّع بها.

نريد أن نلفت النّظر إلى وجوب توخّي الدّراسة الموضوعيّة، والتحليل المعمّق والتعليل المنطقي، والكتابة المنصفة، والحذر من الأحكام المتسرّعة، والتخلّي عن الأفكار المسبقة في تناول الأحداث. وبخاصّة ونحن ندعو إلى إعادة كتابة التاريخ، وكشف الأخطاء، وإبراز المغالطات، التي حدثت في تسجيل التاريخ العماني

يتأمّل أيضا ما ذكره الشّيخ سالم عن إمامة محمد بن سليمان وعمر الشّريف وابن عبد السّلام، ينظر ما حدث من تلاعب النّاس بمنصب الإمامة : من التّولية والعزل والنّكوص. يلاحظ كيف سرد الشّيخ الأحداث، وكيف علّق عليها؛ مقارنة بما كان يقوم به حين يتعلّق الأمر بما كان يفعله النباهنة.

قال أيضا : «لمّا انتهت الأمور النّبهانيّة، وتقرّر حكم تغريق أموانهم، وانطبق عليه المسلمون، وتمت الحجّة على ذلك، اختار اللّه عزّ وجلّ لعبده ما عنده، فتوفي الإمام عمر بن الخطّاب، وبقي في نفوس أهل الباطل من السّوء ما بقي كما عرفت، بايع المسلمون محمد بن سليمان بن أحمد بن مفرّج القاضي البهلوي، ولم يطل عهده، فإنّه من المحتمل أنّه رأى الأمور تنظر إليه شزرا، بحيث سبق من آبائه تغريق أموال الملوك النباهنة، والملوك مرهوبون من قِبَل سواد الأمّة، فاعتزل عن الإمامة، أو أنّهم عزلوه، للأحوال التي يلاحظ وميض نارها، وما كلّ مجتهد مصيب.» (٥٧)

يتأمّل عرض الشّيخ سالم السّيابي هذه القضيّة، ويمعن النّظر في تعليقه عليها، وكيف حاول تبرير موقف الإمام المعتزل أو المعزول. وكيف يبقي على تصرّفات غير النباهنة دائما أنّها اجتهادية. هذا الاجتهاد مسموح به؛ لأنّه كان نبيل المقصد، سليم النّيّة، ليس فيه مكر ولا خديعة، كلّ ما في الأمر أنّ أصحابه مخطئون، لهم أجر اجتهادهم. بينما ما يفعله النباهنة، ليس فيه أيّة ذرّة من الاجتهاد. إنّ المؤرّخين لا يعطون لأنفسهم أيّة فرصة لتأمّل تصرّفات النباهنة، ما دام قد سبق في الأذهان أنّهم

ظلمة وجبابرة. إنّ الشّيخ يكتفي بقوله حين يتعلّق الأمر بغير النباهنة: «فهذا الحال شبيه بلعب الصّبيان، لا يرضاه الدّين ولا الإيمان... أمّا كون الأمور على هذا الشّكل، فمن القبائح التي ليتها لم تكن. فإنّ هذا العهد تبصّ فيه نار النباهنة تحت الرّماد».(٥٨)

أمّا الشّيخ أبو إسحاق طفيش فيقول عن النباهنة : «آل نبهان الذين ملكوا عمان فترة من الإمامة من حدود منتصف القرن السّادس الهجري إلى القرن العاشر الهجري، وكانوا على شيء من بذخ الملك والجبروت وأبّهة السّلطان، وكثير منهم ينزع إلى الشّهوات. ولهم شعراء فحول، مدحوهم بطوال القصائد وممتعها، بشعر من أرقى طبقاته. يؤخذ من ثناياه أنّ ملك بني نبهان كان على جانب من القوّة والسّطوة والمدنيّة، الآخذة بقسط من الابتكار والإنشاء والعمران، ولم يكونوا راغبين إلى شهوات فقط...»(٥٩)

إنّ الشّيخ أبا إسحاق يقدّم النباهنة على أنّهم أساؤوا إلى الحكم في عمان، وارتكبوا أخطاء، وأنّهم أحسنوا إليها أيضا، ولهم في حكمهم إيجابيّات. فلا يمكن غمط حقهم، والنّظر إليهم من زاوية واحدة فقط، هي زاوية الفساد والإفساد. فما هي إيجابيّاتهم؟

إيجابيّات النباهنة

رغم ما وصف به عهد النباهنة من ظلم وظلام، وقهر وجبروت، ومن تدهور وتردٍّ... إلاّ أنّه سُجّل لهم فضل ودور في النّهوض بالحياة بعمان، وذُكِرت لهم منجزات وأعمال، كان لها أثرها الإيجابي على عمان. قال الشّيخ سالم السّيابي : «لقد لعب بنو نبهان بعمان دورا كبيرا وابتنوا لهم قواعد، وركبوا في أيّامهم كلّ صعب وذلول...كان بنو نبهان أسرة بارزة في محيطها، لها قدرها وشأنها الأزدي، فإنّ عمان أوّل أمرها أزديّة باتّفاق».(٦٠)

قول الشّيخ سالم السّيابي يكشف عن اعترافه بمكانة النباهنة وقدرهم ودورهم في حياة عمان، وإسهامهم في تطويرها. إلاّ أنّ الفكرة التي أسرته، ولم يستطع الانفلات منها، والنّظرة التي قيّدته، ولم يستطع التنصّل أو التّخلّي عنها، هي أنّ عصر النباهنة كان عصر ظلام وظلم. بدليل قوله وهو يقدّم النباهنة أو يعرّف بهم: «والنباهنة قوم من العتيك معروفو النّسب، صار الملك إليهم بعد الأئمّة السّابقين، وذلك لأمر أراده الله تعالى في عباده. فإنّهم لمّا افترقوا فرقتين، وصاروا طائفتين متعاديتين، نزع الله دولتهم من أيديهم، وسلّط عليهم العقوبة من أبناء جلدتهم، وأهل ملّتهم، وجعلهم رعايا، بعد ما كانوا رعاة، وضحايا بعد ما كانوا هداة، وأسارى لا تعرف لهم حقّا».(٦١)

إنّ النباهنة صيّرهم الله حكّاما على أهل عمان عقوبة لهم على ما آلوا إليه من فرقة وشقاق، وخروج عن شرع الله، هذا ما يعتقده الشّيخ سالم السّيابي في النباهنة. فهو وإن سجّل لهم دورا، فهو لم يتمكّن من أن ينفلت من النّظرة التي تقيّده دوما، وهي أنّ النباهنة لم يكونوا سوى ظلمة وطغاة،جبابرة وبغاة... هذه النّظرة لا تغيب عن ذهن الشّيخ، ولا تخلف كلّما كتب عن النباهنة.

إنّ هذا هو الإجماع الذي لا يمكن الخروج عنه. غير أنّ ابن رزيق خرج عن هذا الإجماع في بعض ما كتب عن ملوك بني نبهان، وقال عنهم : بأنّهم عظام كرام، لهم ملاحم، ولهم شأن كبير، وأنّهم من الكثرة، بحيث يتعذّر ذكرهم كلّهم بالتّفصيل : «وكلّ واحد منهم هو هو في الشّأن والسّلطان في ذلك الزّمان بعمان، ولكنّ الفلاح بن محسن هو الأشهر منهم جودا ونسبا وسياسة. وكان مسكنه في مقنيات من أرض السّرّ، وهو الذي بنى فيها الحصن السّامك، فسمّاه الأسود. وهو حصن عال منيع، وهو الذي غرس شجرة (الأمبا) بمقنيات، فكثرت في عمان، وكانت هذه الشّجرة قبله لا توجد في عمان... وكان الفلاح محبّا للشّعراء والشّعر، مكرّما لمن مدحه. وقد مدحه موسى بن حسين بن شوال بجملة قصائد، ومدحه غيره من أهل عصره، أجازهم وأنعم عليهم».(٦٢)

إذن إنّ ملوك النباهنة لم يكونوا كلّهم وصمة عار في جبين تاريخ عمان، بل كان فيهم الخيّر والمحسن والمحبّ للأدب، المشجّع على قول الشّعر، والمسهم في تطوير الحياة في عمان، كما سجّل ذلك النّصّ السّابق عن فلاح بن محسن.

وعنه قال الشّيخ سالم السّيابي: «ويقال إنّه كان عدلا في ملكه، وكانت مدّة ملكه عشر سنين...»(٦٣) فهو يذكر هذه الشّهادة نقلا عن غيره، من دون أن يبدو عليه الاقتناع بهذه الحقيقة، وكأنّه يسجّلها على مضض. إلاّ أنّ المهمّ هو أنّ في عهد النباهنة ما هو إيجابي، وفيه من المنجزات ما يثبت إسهام بني نبهان في الحياة العمانيّة.

كما امتدح الكاتب نفسه عرار بن فلاح، وقال : «وكان على وتيرة أبيه فلاح في الأخلاق والأعمال والكرم العربي وخصال الملوك، ولم تكن في أيّامه حروب بعمان(٦٤) ممّا يذكره التّاريخ. وكان ممدوحا من ألسنة الشّعراء على اختلاف أحوالهم، وكان عرار ملكا، له في الملك صوت عال

في الأفق العماني. لموسى بن حسين شاعرهم فيه مدائح طويلة وعريضة، تدلّ، إن دلت على شئ، فعلى الكرم وحبّ الثناء، ومن أراد أن يعرف مقامه فليلتمسه من شعر شاعره».(٦٥) قال ابن رزيق أيضا: «مضى إلى طريقة أبيه في الكرم وحسن الخلق...».(٦٦)
وذكروا لهم أنّهم لا يحتجبون عن صادر ولا وارد، يدخل عليهم من شاء متى شاء(٦٧) أو على الأقلّ كان هذا خلق بعض ملوكهم كما قال ابن بطوطة عن أبي محمد بن نبهان : «... وعادته أن يجلس خارج باب داره في مجلس هنالك، ولا حاجب له، ولا وزير، ولا يمنع أحدا من الدّخول إليه من غريب أو غيره، ويكرم الضّيف على عادة العرب، ويعيّن له الضّيافة، ويعطيه على قدره، وله أخلاق حسنة...».(٦٨)
هذه الصّفات التي خلعها ابن بطّوطة على أحد ملوك النباهنة، ونقلها الشّيخ السّالمي(٦٩) تدلّ على وجود بوادر الخير، وعلامات المعروف، وأمارات الإحسان بين بعض ملوك النباهنة. فلم يكن عصرهم كلّه عصر فساد، ولم يكن كلّ ملوكهم عنصر فتنة وإفساد. ويستدلّ باحث على حسن أخلاق بعض ملوك النباهنة بما ذكره السّتالي في مدح النباهنة(٧٠) كمدحه أبا العرب يعرب بن عمر، الذي عرف عنه حبّه للعلم والعلماء(٧١)، وتهنئته السّلطان أبا الحسن ذهل بن عمر، وعودته لوطنه بعد أدائه فريضة حجّ بيت الله الحرام.(٧٢)
قال السّتالي يمدح السّلطان ذهل بن عمر بن نبهان :

سنا وجه ذهل سنا البدر ذاكي
وأخلاقه المسك فوق المداك
وآباء ذهل من الأزد قوم
هم سمكوا المجد فوق السّماك
وشادوا علاهم وذادوا حماهم
بسمر العوالي ودهم المذاكي
وذهل تجود أيادي يديه
لكلّ رهين إذا بالفكاك
وإعزاز جار وإطلاق عان
وإعطاء راج وإلجاء شاكي
وكم طالب في العلى شأو ذهل
وما نال من نعله بالشّراك
أبا حسن عشت في ظلّ ملك
وغال عدوّك ريبُ الهلاك
سبقت المُجاري وطلت المسامي
وفتّ المباري وفقت المحاكي
ومجدك سام وجدّك عال
وخيمك صاف وسعيك زاكي
وعاشوا بنوك وحازوا المعالي
بفضل اقتسام وحسن اشتراك (٧٣)

نحن لا نردّ هذه الأمثلة التي تكشف عن الجانب الإيجابي في حياة النباهنة، وهي اتصاف بعض ملوكهم بالأخلاق الحسنة، وفعل الخير، وإسداء المعروف...؛ إذ ليس ملوكهم كلّهم على نمط واحد من الظّلم والأخلاق السّيّئة، كما ذهب إلى ذلك أغلب المؤرّخين العمانيّين. ولكنّنا – أيضا ـ لا يمكن أن نتّخذ أشعار السّتالي أدلّة صحيحة على حسن أخلاق ملوك بني نبهان؛ لأنّ الشّاعر كان غارقا ومتورّطا في مدح هؤلاء الملوك، وقد أفرط في ذلك حتّى غدا ما قدّمه عن كلّ من مدحه صورة نمطيّة، كان ينسج على منوالها كلّما أراد مدح أيّ ملك من ملوك النباهنة.
ونحن إذ نستشهد بأشعار السّتالي، نريد أن نلفت النّظر إلى وجوب توخّي الدّراسة الموضوعيّة، والتّحليل المعمّق والتعليل المنطقي، والكتابة المنصفة، والحذر من الأحكام المتسرّعة، والتّخلّي عن الأفكار المسبقة في تناول الأحداث. وبخاصّة ونحن ندعو إلى إعادة كتابة التّاريخ، وكشف الأخطاء، وإبراز المغالطات، التي حدثت في تسجيل التّاريخ العماني، وكتابته، وبخاصّة تاريخ النباهنة، الذي قيل فيه الكثير، وأوّلت أحداثه، وفسّرت تفسيرات مختلفة.
إلاّ أنّنا نؤيّد من قال: «وقد وصف عهدهم (أي عهد النباهنة) بالجبروت، ومع أنّه لا يوجد وجه للمقارنة بين حكم هؤلاء الملوك الذين أسماهم الفقهاء العمانيّون بالجبابرة وبين الأئمّة الشّرعيّين المنتخبين، الذين اتّصفوا بالزّهد والتّقوى والورع. إلاّ أنّنا لا نميل إلى الأخذ بهذا الحكم المطلق، ونرى أنّه يجب علينا أن لا نأخذ هذه الأحكام على أنّها مسلّمات، لا نقاش فيها.فكما أنّ هناك المفسد المسيء، هناك أيضا المصلح المصيب، بنطبق ذلك على ملوك بني نبهان الذين لم يكونوا جبابرة،كما ذكر بعض المؤرّخين...»(٧٤)
ممّا يسجّل للنّباهنة من إيجابيات، ويعدّ من منجزاتهم، دورهم في شرق إفريقيا، وما نشروا فيه من فكر، وما بنوا فيه من حضارة. وهو ما نعرض له فيما يأتي:

النبهانيّون في شرق أفريقيا

من المسائل التي تحيّر المؤرّخ أو الدّارس، الذي يكتب عن النباهنة، مسألة علاقتهم بشرق افريقيًا، ودورهم هناك، وإسهاماتهم في حياة الأفارقة. فهذه المرحلة، أو هذا الجانب غير مطروق بطريقة جيّدة في الكتب والمصادر العمانيّة، وغير وارد في روايات المؤرّخين العمانيّين بشكل دقيق وموضوعي، بينما تطرّق إليه بعض الذين كتبوا عن تاريخ عمان من غير العمانيّين بطريقة مختلفة، فقد كانت كتاباتهم تتّسم بعدم التّأكّد من صحّة المعلومات المنقولة، أو المرويّة، وتتميّز بتقديم تفسيرات وتأويلات وتحزيرات... بسبب ندرة المعلومات، وعدم دقتها.

إنّ هذا يفتح المجال لأسئلة عديدة : ما هو السّبب الذي جعل المؤرّخين العمانيّين يمتنعون عن الكتابة في هذا الموضوع؟ أو تسجيل هذا الحدث؟ أيرجع هذا إلى نقص في المعلومات؟ أم إلى تعمّد تهميش دور النباهنة المغضوب عليهم؟ إذ يجب ألاّ يلتفت إلى تاريخهم، ولا يسجّل، وبخاصّة ما كان إيجابيًا منه؟ إنّما يذكر – فقط – ما يدينهم وما يجرّمهم وما يزهّد النّاس فيهم؟

إذا ما تساءلنا عن علاقة النباهنة بشرق افريقيًا : متى بدأ وجودهم فيها؟ متى رحلوا إليها؟ ولماذا انتقلوا إليها؟ ما هي إنجازاتهم فيها؟ كيف كانت علاقتهم بالسّكان؟ هل كانت سيرتهم فيها كسيرتهم في عمان؟ وكيف كانت علاقتهم بعمان في أثناء وجودهم في شرق افريقيًا؟ كم كانت مدّة بقائهم في شرق افريقيًا؟ إلى غير ذلك من الأسئلة الكبيرة التي يتطلّع الدّارس النّاقد الباحث إلى إيجاد أجوبة حقيقيّة عنها، فإنّنا لا نظفر بالإجابات المقنعة، على الأقلّ في الوقت الرّاهن، أو في ضوء ما نجد من روايات وكتابات عن النباهنة.

قال باحث: «ففي بداية القرن السّابع الهجري الثّالث عشر الميلادي وصلت مجموعة عمانيّة كبيرة إلى شرق أفريقيًا، دفعتها عوامل سياسيّة، ألا وهي مجموعة عمانيّة من النّبهانيّين. والمعروف أنّ النّبهانيّين قد فرضوا سيطرتهم على عمان في أواخر القرن السّادس الهجري الثّاني عشر الميلادي، بعد منازعات عديدة مع القوى المتصارعة آنذاك في عمان.

واستنادا إلى مخطوطة تاريخ (بات) إنّ السّلطان سليمان بن المظفّر النبهاني عندما طرده اليعربي، رحل إلى (بات) واستقرّ فيها عام ٦٠١هـ/ ١٢٠٤م ومعه كثير من الثّروات». وقد تزوّج سليمان النبهاني من ابنة حاكم (بات) البتاوي، وحصل على حكم المنطقة كهديّة زواجه من والد العروس، حاكم (بات) «وهكذا أصبحت (بات) منذ ذلك الوقت مركزا للسّلطة النّبهانيّة التي فرضت سيطرتها على ساحل افريقيًا الشّرقي إلى أن انتهى الأمر بخضوع النّبهانيّين إلى السّلطة اليعربيّة في زنجبار...»(٧٥)

تبقى البداية غامضة، غير معروفة، أو غير متّفق عليها، في الزّمان والسّبب والشّخص الذي رحل إلى هذه المنطقة.(٧٦)

«ما يهمّنا في هذا المجال هو أنّ النّبهانيّين وكلّ المهاجرين العمانيّين كانت لهم جهود طيّبة في إنعاش حركة التّجارة العربيّة في شرق افريقيًا، وقد ساعد هذا الانتعاش على قدوم الكثير من التّجار العمانيّين إلى موانئ الشّرق الافريقي ومدنه».(٧٧) يضيف الدّكتور رأفت غنيمي: «وخلال فترة حكم الأسرة النّبهانية التي استمرّت من القرن الثّالث عشر الميلادي، حتّى أواسط القرن الثّامن عشر في شرق أفريقيا وضعت الأسس لحضارة إسلامية عربيّة عمانيّة مزدهرة، شملت مختلف حياة النّاس في هذه الجهة الافريقيّة.(٧٨)

إنّ هذا لا يدلّ إلاّ على شيء واحد هو الوجود القويّ للنّباهنة في شرق افريقيًا، وتأثيرهم الواضح في الحياة العامّة هناك، ودورهم الكبير في إنعاش الحركة التّجاريّة والحياة العلميّة، وبخاصّة في منطقة (بات)» التي رعت الحضارة والعلم والثّقافة، ونشرت الإسلام بين كثير من الافارقة، وأقامت علاقات قويّة مع سكّان المنطقة، سواء في السّاحل أم في الدّاخل».(٧٩)

«وعلى الرّغم ممّا تعرّضت له الأسرة النّبهانية من صراعات أسريّة حول السّلطة إلاّ أنّها استطاعت أن تحقّق انتعاشا كبيرا في السّاحل الشّرقي لافريقيًا حتّى أصبحت جزيرة (بات) مركزا للسّلطة النّبهانيّة التي شملت عدّة جزر وبعض الموانئ الهامّة على السّاحل الافريقي، واستطاعت أن تخضع معظم مقاطعات السّاحل تحت لوائها، وذلك قبل أن يدهمها الخطر البرتغالي في أوائل القرن السّادس عشر الميلادي».(٨٠)

هكذا نسجّل أنّ النباهنة أسهموا مع بقية العمانيّين في تنشيط الحركة العلميّة والتّجاريّة في شرق افريقيّة، وبذلك يكون لما قاموا به دور في تثبيت الوجود العماني في هذه المنطقة من العالم. قال أحمد درويش: «لقد ساعد الوجود العماني في شرق أفريقيًا الثّقافة العربيّة دون شكّ في أن تكتسب موضعا متميّزا في قارّة افريقيًا، وهو موضع تقدّمت

من خلاله الدّعوة الإسلاميّة في أرجاء افريقيّا كلّها، وعلى نحو خاصّ في شرقها».(٨١) والنباهنة أحد أطراف هذا العمل الكبير.

كما أنّ وجود النباهنة في شرق افريقيّا أو انتقالهم إلى تلك المنطقة في القرن السّابع الهجري الثّالث عشر الميلادي أرّخ أو سجّل ظهور أوّل دولة عربيّة عمانيّة بشرق افريقيّا(٨٢) هذا في حدّ ذاته مكسب وإنجاز وشرف يسجّل للنّباهنة، ويعدّ سبقا لهم في تاريخ عمان؛ إذ أسّسوا لعمل كبير، وتقدّموا في طريق تثبيت الوجود العماني الإيجابي في أفريقيّا، الذي أكّده حضور متميّز وفعّال في المنطقة. وما يزال التّواصل موجودا بين عمان وشرق افريقيّا، وبخاصّة مع زنجبار ودول افريقيّة أخرى مثل غانا. ففي مجال الأدب العربي مثلا يذكر الدّكتور أحمد درويش: «... وربّما كان كتاب جهينة الأخبار في تاريخ زنجبار للشّيخ سعيد بن عليّ المغيري، تحقيق الأستاذ محمد عليّ الصّليبي واحدا من المصادر النّادرة التي تساعد على إعطاء صورة عن قوّة اللّغة العربيّة وتغلغلها في نفوس عامّة النّاس وخاصّتهم، وعن بلوغ الأدباء العمانيّين في شرق افريقيّا مبلغا رفيعا في التّعبير بها واتّخاذ الشّعر زينة تزدان بها القلاع والحصون والسّيوف وتسجّل بها الوقائع والانتصارات والمناسبات المختلفة...» (٨٣)

أنّ وجود النباهنة في شرق افريقيّا أو انتقالهم إلى تلك المنطقة في القرن السّابع الهجري الثّالث عشر الميلادي أرّخ أو سجّل ظهور أوّل دولة عربيّة عمانيّة بشرق افريقيّا

يقول الدّكتور رأفت غنيمي: «وخلال فترة حكم الأسرة النّبهانيّة التي استمرّت من القرن الثّالث عشر الميلادي حتّى أواسط القرن الثّامن عشر في شرق افريقيّا وضعت الأسس لحضارة إسلاميّة عربيّة عمانيّة مزدهرة، شملت مختلف حياة النّاس في هذه الجهات الافريقيّة».(٨٤)

ممّا يدلّ على المكانة التي حظي بها النباهنة في شرق افريقيّا ما لقيه أوّل ملوك النباهنة وأوّل حكّامها في السّاحل الشّرقي لافريقيا سليمان بن مظفّر النبهاني، ما حظي به من استقبال كبير وحفاوة بالغة من العرب الموجودين في المنطقة، ومعظمهم من عمان(٨٥)

هذه الحقائق، أو هذه الكتابات المتضاربة أو المتباينة لتاريخ النباهنة في شرق افريقيّا تفرز مجموعة من الأسئلة:

١ _ لماذا هذا التّباين وهذا التّمايز بين ما كتبه المؤرّخون العمانيّون في الموضوع وما ذكره المؤرّخون والدّارسون غير العمانيّين؟ فإذا كان هؤلاء الأخيرون قد سجّلوا بعض الدّور الإيجابي للنّباهنة في المنطقة، فإنّ المؤرّخين والدّارسين العمانيّين لم يتعرّضوا للموضوع أصلا، أو ذكروا ذلك باحتشام. فالشّيخ أحمد بن حمد الخليلي مثلا حين تحدّث عن الوجود العماني في شرق افريقيّا وأثرهم الفكري والعلمي، استعرض باختصار المراحل الني وجد فيها العمانيّون، أو التي مرّوا بها هناك، وحين وصل إلى النباهنة لم يزد على قوله: «... ولا أدلّ على ذلك من قيام دولة بني نبهان في القرن السّابع الهجري هناك في شرق أفريقيا في أرض (بتة) واستمرّ وجودهم زمنا طويلا»(٨٦) سرد مجموعة من إسهامات العلماء، ولم يذكر شيئا عن النباهنة، لماذا؟ لماذا هذا التّحييد والتّهميش وهذا الإغفال من الكتّاب العمانيّين؟ ثمّ من أين استقى الدّارسون غير العمانيّين معلوماتهم؟ وإن كانت مضطربة – أحيانا – مع ملاحظة أنّ بعض الكتابات تشكّك في بعض ما روي، وما تنوول؟ (٨٧)

٢ – لماذا نجح النباهنة في (بات) وفي شرق أفريقيّا، ولم ينجحوا في عمان في علاقتهم مع العمانيّين فيها؟ لماذا تقبّلهم العمانيّون هناك في أفريقيّا، ولم يتحمّلوهم هنا في عمان؟ لماذا يطرد الملك النبهاني من عمان ويستقبل ويحتفى به في افريقيّا؟(٨٨) لماذا لا تذكر إسهامات النباهنة وإنجازاتهم في شرق افريقيّا بدقّة؟ (٧٠)

٣– ما هو دور بني نبهان الحقيقي في شرق افريقيّا؟ إنّ ما ذكرناه يؤكّد أنّ عهد بني نبهان لم يخلُ من الجوانب الإيجابيّة، التي تستحقّ الذّكر والتّنويه. فلم يكن عهدهم كلّه أسود؛ حتّى يهمل تاريخهم، ويكرههم النّاس؛ كما أشار بعض من كتب عنهم. فقد كان في تاريخهم ما يحمد لهم، ويرفع من شأن عمان. من هذه الجوانب المجال الأدبي الذي نعرض له فيما يأتي:

حالة الأدب في عهد النباهنة

إنّ ما عرف من ضعف في اللّغة، وانحطاط في الأدب في عصر ما سمّي بالعصر المملوكي، أو التّركي أو العثماني، أو الانحطاط، الذي تزامن، أو قابل جزء منه عصر النباهنة، قد سلم منه الأدب العماني في ظلّ بني نبهان. قال الدّكتور أحمد درويش عن العصر المملوكي أو التّركي: «ولقد تميّزت فترة العصر التّركي هذه بسمة،كان لها تأثيرها الأدبي، وتمثّلت في أنّ حكّام قلب العالم العربي لم يكونوا من العرب، ومن ثمّ كان تشجيعهم للأدب قليلا؛ لأنّ فهمهم وإدراكهم له

كان قليلا، وقلّت مجالس الشّعراء والأدباء، وقلّ رواج الشّعر، وتذوّق النّاس له، فهبط مستوى الشّعر اللّغوي هبوطا بيّنا، واتّجه الشّعراء لإرضاء أذواق العامّة، وعوّضوا ضعف المستوى اللّغوي بالإكثار من الزّخارف والمحسّنات اللّغوية، التي أثقلت الشّعر في مجمله في هذه الفترة، وجعلته هابطا ممجوجا.»(٨٩)

أكّد الدّارسون أنّ هذه الظّاهرة غير بارزة – تقريبا – في الأدب العماني، في هذه الفترة الممتدّة ما بين القرنين السّابع والثّالث عشر الهجريين، بما فيه عهد النباهنة؛ لانتفاء العوامل والأسباب التي أثّرت في آداب بقيّة الأقطار العربيّة(٩٠). لقد وجد أدب جيّد، وشعر حسن في هذه الفترة، ينسج على منوال الشّعر القديم : الجاهلي والإسلامي والأموي والعباسي، ويستوحي شعراءَ هذه العصور ويعارضهم، ويعمل على الارتقاء إلى مستواهم، ويحاول التّفوّق عليه، كما كان يصنع السّتالي والنبهاني والكيذاوي واللّوّاح الخروصي... قال سالم بن علي الكلباني عن السّتالي: «لقد طالعنا ديوان السّتالي بشعر بديع بليغ، حسن الدّيباجة، واضح المعاني، سهل الكلمات، سلس الأسلوب، يضاهي في جودته وعذوبته أجود الشّعر العربي وأعذبه. يحسّ من يطّلع عليه أنّه أمام شاعر فحل، له ثقافة واسعة، ولغة صحيحة، وفكر حصيف، يميّز به ما يأتي وما يدع...»(٩١)

ما يتميّز به شعر كثير من شعراء هذه الفترة، السّلاسة في الأسلوب، والقوّة في اللّغة، وحسن الدّيباجة، وجمال الصّياغة، ووضوح المعاني، والبعد عن التّكلّف في كثير من نماذجه... هذه المميّزات تجعل من هذا الشّعر قريبا جدًا من الشّعر العربي في عصوره الزّاهرة، وبعيدا عن طبيعة الشّعر المعروف في العصر المملوكي. وهو ما يعطي أهميّة لعصر النباهنة في عمان.

قال السّتالي:

ومحكمة راح السّتالي واغتدى
بمدحك في أبياتها يتفوّق
فهذّبها لفظا ومعنى وصيغة
وأحكمها فيه البديع المنمّق
فجاءت تسرّ السّامعين بمثل ما
شداه جرير أو شداه الفرزدق(٩٢)

وسليمان بن سليمان بن مظفّر النبهاني شاعر كبير، له ثقافة واسعة، متمكّن في اللّغة، مبرز في علوم الآلة، وهو:«سلطان وشاعر واسع الثّقافة.»(٩٣) قال الشّيخ السّالمي عن سليمان بن سليمان النبهاني إنّه شاعر فحل، له قصائد تكشف عن عبقريته، وتفوّقه في الشّعر، قصائده تضاهي المعلّقات السّبع: «...وهو صاحب الدّيوان الغزلي الحماسي، أنبأ فيه عن فصاحته، وأبان فيه عن بلاغته. ثمّ ذكر له هذه الأبيات:

أنا الذي استخضع الأملاك فانخضعت
واستخدم المرهف البتّار والقلما
أنا أجلّ ملوك الأرض مرتبة
نعم، وأكثر أملاك الورى هِمما
مناقبي كنجوم الأفق في عدد
ونائلي لوفودي يفضح الدّيما
كاللّيث بأسا إذا اللّيث الهموس سطا
والبحر جودا إذا البحر الخضمّ طما
كفّي، يفيض عطاء لا انقطاع له
على العفاة، وصمصام يفيض دما
مرّ العقاب لمن يبغي معاقبة
حلو الشّمائل مفضالا إذا رحما
أنا ابن نبهان غطريف الملوك فهل
مفاخر لهمام للسّماء سما
قدت الجيوش وهجنت الملوك وأعـ
طبت الخيول وسدت العرب والعجما
سل عامرا وبني عمرو وكعب وسل
شبانة وعزيزا، من لها صدما
وجابرا ويزيدا والعباد، وسل
قضاعة،ليس ذو جهل كمن علما
يخبرك من شئت منهم أنّني ملك
أعطي الجزيل وأجلو ظلم من ظلما
لو صوّر الموت لي قرنا وبادرني
إذا لجندلته مُلقا أو انهزما
أعدمت بالسّيف موجود الطّغاة كما
أوجدت بالجود والإحسان من عدما
إذا نطقت بفضلي قال حاسده
أصدق به ولسان الحمد لا جرما

وأكثر ديوانه على هذا النّحو. وله رائية ذكر فيها مفاخر أجداده، تزاحم المعلّقات السّبع بلاغة، وتزيد عليها عذوبة ورشاقة.»(٩٤)

إنّ شعر النبهاني يمثّل عصر القوّة في الأدب العماني، ويكشف عن حقبة مهمّة في التّاريخ العماني، المتمثّلة بعهد النباهنة. يقول أحمد درويش: «غير أنّنا إذا عدنا إلى شعر النبهاني،

بعيدا عن سلوكه، وفي ضوء التّساؤل الذي طرحناه حول انتماء شعر ذلك العصر إلى نغمة (الضّعف اللّغوي)، التي كانت سائدة خلال هذه الفترة، في مناطق أخرى من العالم العربي، فسوف نجد نصوص النبهاني أيضا تؤكّد ما أكّدته من قبل نصوص السّتالي من بعد عن روح الضّعف اللّغوي، واقتراب من فكرة الدّيباجة القويّة، وتلمّس لروح هي أقرب ما تكون إلى روح العصر العبّاسي من ناحية، أو إلى محاولات البارودي في الإحياء، من ناحية ثانية...»(٩٥)

كما يمثّل شعر الكيذاوي (موسى بن حسين بن شوال الحسيني) أحد المعالم البارزة المهمّة في الأدب العماني، ويقف شاهدا على القوّة التي عرفت في الأدب العماني بخاصّة، والأدب العربي بعامّة. لقد سجّل الدّارسون لهذا الشّعر جزالة اللّفظ وفخامته، والموسيقى الرّتيبة الإيقاع. وفي غزله الرّقّة والعذوبة...(٩٦) قال سعيد الصّقلاوي عن الشّاعر: «لقّب بالكيذاوي لتمتّع شعره بجزالة اللّفظ وحسن اختيار الكلمات، وعذوبة النّغم وحلاوته، فكأنّ معانيه تشبه رائحة الكيذا. والكيذا نوع من الأشجار العطرة المعروفة بعمان، ولذلك لقّب الشّاعر بالكيذاوي».(٩٧)

قال الكيذاوي يمدح فلاح بن محسن بن سليمان:

ملك إذا الأمطار عزّ نـزولها
أغنى عن الأمطار فيض نوالـه
وتكاد عين الشّمس من أفلاكها
تهوي إلى تقبيل ترب نعالـه
سمح الزّمان به وما من قبلـه
سمح الزّمان من الورى بمثالـه
ما جئته مستحببا أو وافـدا
إلاّ وجاد بجاهه وبمالــه
يفري سباع البيد من أعدائـه
فكأنّهنّ لديه بعض عيالــه
يعطي ويمنح جاره ووفـوده
ويكرّ يوم الطّعن في أبطالــه
لو وازن الدّنيا وساكنها معـا
ما وازنوا في القدر ظفر شمالـه
يا أيّها البدر الذي من سعـده
لم تنقض أفلاكه بزوالــه(٩٨)

المهمّ إنّ عصر النباهنة عرف أدبا قويّا، يختلف كثيرا عن الأدب الذي عرفته كثير من البلدان العربيّة الأخرى، وهو ما يحسب في الإيجابيات التي تسجّل للنّباهنة، وهو أيضا ما يبيّض بعض الصّفحات التي نقلت عنهم. وهذا ما يدفع إلى عدم تقديم حكم عام عن النباهنة، وأن عصرهم كان كله أسود، ليس فيه ما يشرّف التّاريخ العماني؛ وقد كانت الدّعوة إلى الزّهد في قراءة هذا التّاريخ، أو الاطّلاع عليه هو ما كان يتبنّى. إنّ هذا تجنٍّ على التّاريخ، وخطأ في حقّ الأجيال، وتطرّف في الحكم، وقفز على مجال البحث، وحدّ من المزيد من الدّراسة، وفي النّهاية هو طمس للحقائق، وظلم لهؤلاء الذين شاركوا في بناء التّاريخ العماني.

النتائـــج

أوّلا : حديث المؤرّخين عن النباهنة مختصر جدًا وقليل؛ رغم الفترة الزّمنيّة الطّويلة التي حكموا فيها، وهي خمسة قرون وزيادة، ورغم جسامة الأحداث التي وقعت في عهدهم. هذا يدلّ على غموض في حياتهم، وندرة في المعلومات عنهم، ويفسّر انصراف النّاس عن الحديث عنهم، وعدم الاهتمام بسيرتهم وأعمالهم؛ لرسوخ فكرة التّجبّر والطّغيان في أذهانهم، التي أخذوها أو كوّنوها عن النباهنة. كما أنّ المعلومات عنهم تستقى من مصادر محدّدة، ينقل بعضها عن بعض، وتذكر التّحليلات نفسها والأحكام ذاتها.

إذن يبدو أنّ تاريخ النباهنة كان مصدره واحدا تقريبا، لم يضف فيه اللاّحق على السّابق شيئا سوى نقل ما قرأ وما سمع، من دون تمحيص أو نقد أو مقارنة أو تأمّل أو كشف عن الأخطاء أو المغالطات أو سوء الفهم أو التّأويل... فجاءت معظم الكتب نسخا مكرّرة، مثلما ورد في كتب كشف الغمّة والفتح المبين والصّحيفة القحطانيّة وتحفة الأعيان وعمان عبر التّاريخ وغيرها.

ثانيًا: الفكرة المسجّلة عن النباهنة مثبتة في الأذهان، وهي أنّهم ظلمة جورة، عهدهم كان عهد ظلام في تاريخ عمان... ما يحتاج إليه الدّارس - فقط - هو البحث عن الأدلّة والبراهين التي تؤكّد ذلك.

ثالثا: تذكر أخطاء النباهنة وترصد وتستقصى بدقّة، ولو من غير تثبّت. بينما يشار إلى أخطاء معاصريهم باستحياء، مع البحث عن المبرّرات لها، والدّفاع عنها، وتجاهل بعضها. لاشكّ أنّ النباهنة أخطأوا كثيرا، وارتكبوا جرائر كثيرة، وعطّلوا تطوّر الحياة في عمان في بعض الأحيان؛ بسبب مخازيهم، لكنّ الأحكام التي صدرت في حقّهم كانت عامّة، وغير مدعّمة بأدلّة أحيانا. من ذلك أنّه تذكر للنّباهنة وتنسب إليهم أفعال الجبروت والقهر والفساد والظّلم وغيرها من الأفعال المشينة السّيّئة، وإذا انتظرنا أو طلبنا سرد

الواقعات أو تقديم الأدلّة فإنّنا لا نظفر إلاّ بالنّزر القليل. فكيف حكَمَ النّاس عليهم هذا الحكم، وسحبوه على طول مدّة حكمهم؟ من هنا نتساءل ما هي مصادر هؤلاء عن حياة النباهنة أو حكمهم؟

رابعا: منهجيّة كتابة التّاريخ العماني في حاجة إلى إعادة النّظر: في طريقة تسجيله، وفي كيفيّة روايته، وفي مصادره المعتمد عليها بصفة عامّة، ومن حيث تقديمه، ومن حيث التّركيز فيه على أحداث معيّنة وعصور محدّدة، والتّغافل عن بعضها الآخر، ومن حيث الثّغرات الكثيرة الموجودة فيه، ولم تملأ بأيّ سبب من الأسباب...

يفتقر ما كتبه المؤرّخون العمانيّون (تاريخا وسيرا وأحداثا) إلى التّحليل والمناقشة والاستنتاج، ومحاولة ملء الفجوات والثّغرات، كما هو مطلوب من المؤرّخ. كما أن التّاريخ كتب - في معظمه - بطريقة أفقيّة، وليس بطريقة عموديّة؛ بربط حلقاته بعضها ببعض. أي اعتمد فيه أو لجئ إلى طريقة السّير، والحديث عن قيام الدّول، منفصلة عن بعضها البعض. كما كان هذا التّناول مفتقرا إلى الوثائق والشّهادات والمذكّرات. وكان يعتني فيه كثيرا بالشّكل وليس على المضمون؛ كالحديث عن التّولية والعزل والفتن والحروب والمكائد والمؤامرات، والتّنافس على السّلطة، واحتلال مناطق نفوذ، وقتل ونهب وفساد. أهذه هي الحقيقة؟ أم أنّ مصادر التّاريخ الحقيقيّة فقدت؟ أم أنّ هناك قصداً لتوجيه الأحداث توجيها يحقّق أهدافا معيّنة؟ أم أنّ هناك توجُّهًا لتشويه تاريخ عمان؟

خامسا: تناول تاريخ النباهنة يختلف بين المؤرّخين العمانيّين وغيرهم. المؤرّخون والدّارسون العمانيّون ينطلق - معظمهم - من أفكار مسجّلة مسبقا عن النباهنة، وهي أنّهم ظلمة وجبابرة ومفسدون في الأرض وعتاة، ومصادرهم تكاد تكون واحدة، من هنا تكون نتائجهم التي يسجّلونها واحدة.كما يسلّمون أنّ النّاس أهملوا تاريخ النباهنة؛ لأنّهم يكرهونهم. لهذا وجدت ثغرات كثيرة في رصد حياتهم. وربّما تعمّد بعضهم عدم ذكر جوانب من حياتهم، وبخاصّة الإيجابيّة منها؛ خوفا من الخروج عن الإجماع. بينما انطلق الدّارسون غير العمانيّين في كتاباتهم من التّجرّد من أفكار مسبقة، كما عدّدوا مصادرهم، ونوّعوا منابع كتاباتهم، وحاولوا ملء بعض الثّغرات، واجتهدوا في التّعليل والتّأويل.وربّما كتبوا من دون فهم للواقع العماني،الذي طغى عليه التّنازع والتّصادم. وربّما كان تقييمهم أو تفسيرهم لبعض الأحداث والواقعات غير صحيح.

سادسا : لماذا يستمرّ النباهنة في الحكم خمسة قرون، وهم يظلمون النّاس ويتجبّرون، ويعيثون في الأرض فسادا؟ ونحن نعلم ممّا ذكره المؤرّخون العمانيّون أنّ الطّغاة والجبابرة لا يمكثون في الحكم طويلا؟(٩٩)

سابعا: ماذا قال المغاربة عن النباهنة، مع العلم أنّ الصّلة والتّواصل والتّراسل والتّلاقي بين المشارقة والمغاربة لم ينقطع أبدا منذ القرن الثّاني الهجري؟ والسّؤال عن أحوال الجهتين لم يتوقّف؟ وتقديم الدّعم والنّصح للجهة التي يسود فيها الفساد والفوضى لم ينقطع، والاهتمام بأحوال الطّرفين لم يفتر؟ فنحن لم نقرأ شيئا من ذلك؟(١٠٠)

ثامنا: يُنْظَر إلى ما ارتكبه النباهنة، وما اقترفوه، ولكن لا يلتفت إلى ما فعله فيهم خصومهم. ولم تذكر الأسباب الدّافعة إلى ذلك السّلوك.، ولا يوضع ذلك في سياق التّاريخ العماني، وما اتّسمت به الحياة في عمان بصفة عامّة.

تاسعا: كيف كانت عمان في عهد النباهنة : علميّا وثقافيّا وأدبيّا واقتصاديّا وسط ما نقل عنهم من الفساد السيّاسي والاجتماعي؟ وقد حكموا مدّة خمسة قرون؟ أين تكوّن هؤلاء العلماء وكيف؟ وماذا كان دورهم فيما حصل في عهد النباهنة؟

يقول أحمد درويش: «وأيّا ما كان الرّأي في الحكم على هذا العصر وقيمته، فإنّ اتّجاها أيضا حتّى ممّن أدانوا من المؤرّخين العمانيّين إلى الاعتزاز بقيمته الأدبيّة، واعتبار شعرائه ممثّلين لفترة من فترات النّضج في تاريخ الأدب العماني، حتّى إنّ الشّيخ السّالمي ليرتفع في تحفة الأعيان بإحدى قصائد سليمان بن مظفر النبهاني إلى مقام المعلّقات السّبع، ويرى أنّها تزيد عليها عذوبة ورشاقة».(١٠١)

عاشرا: كيف يعقل أن يقضي النباهنة خمسة قرون في الحكم ولا يسمع لهم إنجاز؟

حادي عشر: طغيان المدح في عصر النباهنة، وبخاصّة عند السّتالي والنبهاني والكيذاوي، وغياب الحديث عن المنجزات الحقيقيّة، والاكتفاء بأوصاف عامّة، والافتخار... يفتح المجال للتّساؤل عن مدى ما قدّمه النباهنة من أعمال ذات أهميّة في عمان وفي مسيرته. هذا على خلاف ما عرف عن

شعراء عمان الذين كانوا يتتبّعون المنجزات والأعمال ويسجّلونها بدقّة. من هؤلاء اللّواح الخروصي المعاصر لدولة النباهنة(١٠٢)

ثاني عشر: ماهي مناطق نفوذ النباهنة؟

ثالث عشر: لماذا كان الشّعر أكثر تعبيرا، وتسجيلا للتّاريخ من التّاريخ نفسه؟

رابع عشر: ألم يكتب العمانيّون مذكّرات؟

خامس عشر: كيف كانت العلاقة بين النباهنة واليعاربة؟

سادس عشر: يجب دراسة تاريخ النباهنة ضمن تاريخ عمان، وفي إطار البيئة العمانية، وفي سياق ما تتحرّك فيه الحياة العمانيّة، وضمن المعطيات التي يعيشها المواطن العماني بعامّة، وضمن ما تتميّز به عقليّة العماني، وانطلاقا من الظّروف الاجتماعيّة، والأعراف التي تحكم حياة العماني، واعتبارا للأحداث والحقائق والمتغيّرات التي أفرزتها.

سابع عشر: تاريخ النباهنة يؤخذ نتفا من الكتب، ومن الإشارات العابرة. فعلى الدّارس أن يتأمّل هذه الإشارات، ويقارن ويمحّص ويوازن ويستنتج...فهذه النّتف وهذه الشّذرات تكون للدّارس منطلقا للبحث، والتّنقيب في حياة النباهنة، وفرصة ومجالا لعرض مجموعة من الأسئلة.

ثامن عشر: تاريخ النباهنة سجّل (ولا أقول كتب)– أحيانا– عن أهواء ومرآت عن أفكار مسبقة.

حاولنا في هذه الصّفحات تقديم مجموعة من المعطيات، ونقد جملة من الأفكار، وسرد ثلّة من الحقائق، وعرض بعض الأسئلة؛ قصد بعث الهمم، وإثارة البحث، للوصول إلى الحقيقة، الكامنة في بطون الوثائق، والمختفية وراء بعض التّوجّهات، والغائية؛ بسبب عدم التّخطيط للكشف عن التّاريخ بجديّة. وبعزم وإرادة البحث والدّراسة. وفقنا الله إلى الإجابة عن الأسئلة المعروضة، والكشف عن الحقائق الغائبة.

الهوامش

(١) ينظر سالم بن حمود السّيابي، عمان عبر التّاريخ، ج٣، ط٣،وزارة التّراث القومي والثقافة، سلطنة عمان، ١٤١٥ـ ١٩٩٤م، ص :٩٤.

(٢) نور الدّين عبد الله بن حميد السّالمي، تحفة الأعيان بسيرة أهل عمان ج١، مكتبة الإمام نور الدّين السّالمي، مسقط، سلطنة عمان، ١٩٩٥م، ص : ٣٥٢. ينظر أيضا ص : ٣٦٢، ٣٦٣. و«عمان في عهد بني نبهان» كتاب: عمان في التّاريخ، وزارة الإعلام، ودار أميل للنّشر المحدودة، لندن، ١٩٩٥، ص : ١٧٥.

(٣) تحفة الأعيان، ص: ٣٥٣.

(٤) الدّكتور علي عبد الخالق علي، الشّعر العماني مقوّماته واتّجاهاته وخصائصه الفنيّة. دار المعارف(ج.م.ع)، سنة: ١٩٨٤م، ص : ٢٩.

(٥) ينظر ما كتبه سعيد الصّقلاوي في كتابه : شعراء عمانيّون، ط١، سنة ١٤١٢هـ/١٩٩٢م، ص: ٦٦.

(٦) عمان في التّاريخ، ص: ١٦٨. ينظر بقيّة الصّفحات. وديوان النبهاني (سليمان بن سليمان النبهاني)، وزارة التّراث القومي والثقافة، سلطنة عمان، ١٤٠١ هـ/ ١٩٨١م، ص : ٢١٣، ٢١٤.

(٧) عمان في التّاريخ، ص : ١٧٨.

(٨) المرجع السّابق، ص : ١٦٦. وقد أورد الباحث نماذج عن هذا الاضطراب وسوء الفهم بما ذكره السّتالي والأزكوي وبادجر، ينظر ص : ١٦٦، ١٦٧.

(٩) الصّحيفة القحطانيّة، ص : ٨١٨.

(١٠) تحفة الأعيان ج١، ص : ٣٥٢.

(١١) الدّكتور أحمد درويش، تطوّر الأدب في عمان المصادر المناهج المراحل النّماذج، دار غريب للطباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة، سنة ١٩٩٨م، ص: ١٣٣. ينظر تحفة الأعيان ج١، ص : ٣٥١.

(١٢) عمان عبر التّاريخ ج٣، ص : ٩٧.

(١٣) تطوّر الأدب في عمان، ص : ١٣٤. ينظر الشّعر العماني... ص : ٢٦، وهامش ص : ٣١.

(١٤) تطوّر الأدب في عمان... ص : ١٣٣.

(١٥) ينظر المرجع نفسه، وحميد بن محمد بن رزيق بن بخيت، الفتح المبين في سيرة السّادة البوسعديّين،ط٥، تحقيق عبد المنعم عامر ود.محمد مرسي عبد الله، نشر وزارة التّراث القومي والثقافة، سلطنة عمان، سنة ١٤٢٢هـ/٢٠٠١م، ص:٢٢٠،٢٢٩، والشّعر العماني اتّجاهاته ومقوّماته وخصائصه الفنيّة، ص : ٢٦، ٣١.

(١٦) جي كيركمان، «التّاريخ المبكّر لعمان الإسلاميّة في شرق افريقيا» حصاد ندوة الدّراسات العمانيّة مج ٥، ط ٢، البحوث والدّراسات التي قدّمت في النّدوة، ذي الحجّة ١٤٠٠ هـ نوفمبر ١٩٨٠م. وزارة التّراث القومي والثقافة، سلطنة عمان، (د. ت) ص: ٢٨٣.وقد أورد أمثلة أخرى على هذا الخلط في هذا التّاريخ ممّا جعله يقرّر عدم الوثوق في التّاريخ ولا في أسماء الحكّام، ينظر ص : ٢٨٤.كما أشار باحث آخر إلى أنّ ابن رزيق «لا يتحرّى الدّقة في تدوين التّواريخ عند ذكره الوقائع والأحداث»، ينظر كتاب : عمان في التّاريخ، ص:١٧٤.

(١٧) الفتح المبين في سيرة السّادة البوسعيديّين،، ص : ٢٢٠.

(١٨) المرجع السّابق، ص : ٢٢٩.

(١٩) عمان عبر التّاريخ ج٣، ص : ٩٨. ينظر أيضا ص : ٩٩.

(٢٠) عمان عبر التّاريخ ج٣، ص : ٩٤.

(٢١) المرجع السّابق، ص : ٩٥.

(٢٢) المرجع نفسه.

(٢٣) ما وضعناه بين قوسين لم يكن واضحا في المخطوط، اجتهدنا في التّعرّف عليه، اهتدينا إلى ما أثبتناه. فقد تكون الكلمتان غير صحيحتين، أي هما غير ما أثبتناه.

(٢٤) حميد بن محمد بن رزيق، الصّحيفة القحطانيّة، (مخطوط)، موجودة في مكتبة جامعة اكسفورد، بريطانيا، تحت رقم : S3، ص:٨١٨.

(٢٥) عمان عبر التّاريخ ج٣، ص : ١١٢. ينظر أيضا ص : ١٠٧، ١١٠.

(٢٦) المرجع السّابق، ص : ١١٤. ينظر أيضا كتاب تحفة الأعيان ج١، ص : ٣٥٤.

(٢٧) المرجع السّابق، ص : ١٠٣.

(٢٨) المرجع نفسه. تنظر قصّته كاملة في كتاب : تحفة الأعيان ج١، ص: ٣٥٤ وما بعدها.

(٢٩) عمان عبر التّاريخ ج٣، ص: ١٥٠. ينظر أيضا تحفة الأعيان ج١، ص: ٣٨٨، ٣٨٩، ٣٩٠. وعمان في التّاريخ، ص : ١٧٦.

(٣٠) تحفة الأعيان ج١، ص: ٣٧٨. ينظر أيضا :٣٨٩.

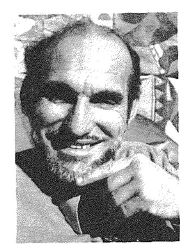
(٣١) ينظر المرجع السّابق، ص: ٣٧٩، وعمان عبر التّاريخ ج٣، ص:١١٩.

(٣٢) ينظر تحفة الأعيان ج١، ص:٣٨٨ وما بعدها، وعمان عبر التّاريخ ج٣، ص : ١٥٣– ١٦٩، وعمان في التّاريخ، ص: ١٦٨، ١٧٦، ١٧٧.

(٣٣) «النباهنة حكّاما على عمان»، الموجز من تاريخ عمان، سلسلة «مسيرة الخير» إصدار وزارة الإعلام، سلطنة عمان، سنة ١٤١٦ هـ/ ١٩٩٥م، ص: ٤٤، ٤٥.

ينظر أيضا الفتح المبين في سيرة السّادة البوسعيديّين، ص : ٢٢١ وما بعدها. وعمان في التّاريخ، ص: ١٧٦
(٣٤) عمان عبر التّاريخ ج٣، ص : ١٠٥. ينظر أيضا ص : ١٠٦.
(٣٥) المرجع السّابق، ص : ١٠٤.
(٣٦) تحفة الأعيان ج١، ص : ٤٠٠، ٤٠١. الرّأي نفسه، والشّعور ذاته سجّلهما الشّيخ سالم بن حمود السّيابي. ينظر كتابه عمان عبر التّاريخ ج٣، ص : ١٦٩.
(٣٧) عمان في التّاريخ، ص : ١٧٦.
(٣٨) ينظر مثلا تحفة الأعيان ج١، ص : ٣٧٨. و عمان عبر التّاريخ ج٣، ص : ٨٩ وما بعدها.
(٣٩) تنظر الرّسالة التي أرسلها الملك إلى الخارجين عنه، تحفة الأعيان ج١، ص : ٣٤٣ وما بعدها.
(٤٠) عمان عبر التّاريخ ج٣، ص : ٨٧. ينظر ص : ٨٨، ٨٩.
(٤١) المرجع السّابق، ص: ٨٦.
(٤٢) عمان عبر التّاريخ ج٣، ص : ١٤١.
(٤٣) المرجع السّابق، ص : ١٣٩، ١٤٠. ينظر أيضا ص : ١٣٥.
(٤٤) تحفة الأعيان ج١، ص : ٣٨٧. ينظر أيضا عمان عبر التّاريخ ج٣، ص:٩٢.
(٤٥) عمان في التّاريخ، ص : ١٦٥. ينظر أيضا عمان عبر التّاريخ ج٣، ص: ١٣٥، ١٣٦.
(٤٦) عمان عبر التّاريخ ج٣، ص : ١٧٠، ١٧١.
(٤٧) المرجع السّابق، ص : ١٣٩، ١٤٠.
(٤٨) الفتح المبين في سير السّادة البوسعيديّين،، ص:٢٢٩.
(٤٩) ينظر مثلا المرجع السّابق، ص:٢٢٠.
(٥٠) ينظر مثلا تحفة الأعيان ج ٢، ص:٤ وما بعدها.
(٥١) عمان في التّاريخ، ص:١٧٧.
(٥٢) ينظر عمان عبر التّاريخ ج٣، ص : ١٧٣.
(٥٣) ينظر عمان عبر التّاريخ ج٣، ص: ١٧٩.
(٥٤) ينظر المرجع السّابق، ص : ٩٢، ١٧٤ ، ١٧٩.
(٥٥) عمان في التّاريخ، ص : ١٧٢.
(٥٦) عمان عبر التّاريخ ج٣، ص : ٩٢. ينظر بقيّة تعليق الشّيخ السّيابي.
(٥٧) عمان عبر التّاريخ ج٣، ص : ١١٦. ينظر أيضا ص : ١٢٧، ١٣٧، ١٣٨، ١٦٩.
(٥٨) المرجع السّابق، ص: ١١٧.
(٥٩) سليمان بن خلف الخروصي، ملامح من التّاريخ العماني، ط٣، مكتبة الضّامري للنّشر والتّوزيع، السّيب، سلطنة عمان، سنة ١٤٢٢هـ/ ٢٠٠٢م، ص : ١٣٥.
(٦٠) عمان عبر التّاريخ ج٣، ص : ٩٣.
(٦١) المرجع نفسه.
(٦٢) الفتح المبين في سيرة السّادة البوسعيديّين، ص:٢٢٠. ينظر أيضا الصّحيفة القحطانية، ص:٨٢٢، وعمان عبر التّاريخ ج٣، ص :١٤٣.
(٦٣) عمان عبر التّاريخ ج٣، ص : ١٤٧.
(٦٤) بينما يذكر أنّه حاصر سيف بن محمد وجيشه في محلّة بيمان ببهلاء... ينظر المرجع السّابق، ص: ١٥٦. هذا دليل على أنّه كانت له بعض حروب ومصادمات مع غيره.
(٦٥) المرجع السّابق، ص : ١٤٨.
(٦٦) الفتح المبين في سيرة السّادة البوسعيديين، ص : ٢٢٠.
(٦٧) ينظر عمان عبر التّاريخ ج٣، ص : ١٤٣، ١٤٤.
(٦٨) ابن بطوطة، رحلة ابن بطوطة، المسمّاة تحفة النّظّار في غرائب الأمصار وعجائب الأسفار ج١، دار الشّرق العربي،بيروت، لبنان. حلب، سورية،(د، ت) ص : ٢٠٩.
(٦٩) ينظر تحفة الأعيان ج١، ص: ٣٦٦.
(٧٠) ينظر عمان في التّاريخ، ص: ١٦٧،
(٧١) ينظر ديوان السّتالي، أبو بكر بن أحمد بن سعيد الخروصي، تحقيق عزّ الدّين التّنوخي، نشر وزارة التّراث القومي والثّقافة، سلطنة عمان، سنة ١٤١٢هـ/١٩٩٢م، ص : ٤١٤.
(٧٢) ينظر المصدر السّابق، ص : ٢٨٣.
(٧٣) المصدر السّابق، ص : ٣٢٠، ٣٢١.
(٧٤) عمان في التّاريخ، ص : ١٦٧. ينظر أيضا ص : ١٦٥. يبدو أنّ المعنى يستقيم بإضافة (كلّهم) قبل (جبابرة) فتصبح العبارة «لم يكونوا كلّهم جبابرة».
(٧٥) عمان في التّاريخ، ص : ١٨٣. ينظر أيضا ص : ١٧٥، و الدّكتور جمال زكرياء قاسم، «الدّولة العمانيّة في شرق أفريقيًا»، حصاد ندوة الدّراسات العمانيّة مج٣، نشر وزارة التّراث القومي والثّقافة، سلطنة عمان، سنة: ١٤٠٠هـ/١٩٨٠م، ص : ٨٤، ٨٥.
(٧٦) ينظر عمان في التّاريخ، ص: ١٧٥. وفعاليات مناشط، حصاد أنشطة المنتدى الأدبي لعام ١٩٩١، ١٩٩٢م، إصدار ديسمبر ١٩٩٢م، المنتدى الأدبي، وزارة التّراث القومي والثّقافةن سلطنة عمان، ص:٢٣٢. وحصاد ندوة الدّراسات العمانية مج٣، ص:٨٥.
(٧٧) عمان في التّاريخ، ص : ١٨٣. و النبهاني سليمان سليمان، ديوان النبهاني، ص: ١٧١،١٧٢، ١٨٧.
(٧٨) الدّكتور رأفت غنيمي، «دور عمان في بناء حضارة شرقي أفريقية»، حصاد ندوة الدّراسات العمانية ج٣، ص: ١٥١.
(٧٩) عمان في التّاريخ، ص: ١٧٨. ينظر أيضا حصاد ندوة الدّراسات العمانيّة مج٣، ص: ٨٥.
(٨٠) حصاد ندوة الدّراسات العمانيّة مج٣، ص:٨٥.
(٨١) الدّكتور أحمد درويش، «الوجود العماني وأثره في ازدهار العربية في شرق أفريقيا» حصاد أنشطة المنتدى لعام ١٩٩١، ١٩٩٢، إصدار ١٩٩٢م، المنتدى الأدبي، ص: ٢٣٢.
(٨٢) حصاد ندوة الدّراسات العمانيّة مج٣، ص : ١٥٠، ١٥١.
(٨٣) حصاد أنشطة المنتدى لعام ١٩٩١، ١٩٩٢م، المنتدى الأدبي، ص:٢٣٣.
(٨٤) حصاد ندوة الدّراسات العمانيّة مج٣، ص: ١٥١.
(٨٥) المرجع السّابق، ص:١٥٠.ينظر أيضا ص: ٨٥، وهامشها رقم: ١، ويتأمّل هوامش صفحة:٨٤.
(٨٦) المنتدى الأدبي، إصدار ٩١، ٩٢، ص : ١٧٩.
(٨٧) ينظر مثلا ندوة حصاد الدّراسات العمانيّة مج ٥، ص : ٢٨٣، وعمان في التّاريخ، ص : ١٧٥، ١٨٣.
(٨٨) عمان في التّاريخ، ص: ١٨٣.
٨٩» الدّكتور أحمد درويش، تطوّر الأدب في عمان، ص: ١٣٥.
(٩٠) المرجع السّابق، ص: ١٣٥، ١٣٦.
(٩١) سالم بن علي الكلباني، «بحتري عمان والاحتفال بمرور(٩٠٠) سنة على وفاته»، حصاد أنشطة المنتدى لعام ١٩٨٩، ١٩٩٠م، المنتدى الأدبي، سلطنة عمان، ص : ١٧. ينظر أيضا الصّحيفة القحطانية (مخ)، ص : ٨١٨.
(٩٢) ديوان السّتالي، ص : ٣٠٨.
(٩٣) شعراء عمانيّون، ص : ١٨١.
(٩٤) تحفة الأعيان ج١، ص : ٣٧٦، ٣٧٧.
(٩٥) تطوّر الأدب في عمان، ص : ١٤٠. ينظر د. أحمد كشك، «الموروث اللّغوي وحركته في شعر النبهاني» (محاضرة) ندوة الأدب العماني الأولى، جامعة السّلطان قابوس، سلطنة عمان. فبراير ٢٠٠٠م.
(٩٦) ينظر مثلا الشّعر العماني مقوّماته واتجاهاته وخصائصه الفنيّة، ص : ٢٦ وما بعدها. وشعراء عمانيّون، ص : ٢٤٧ وما بعدها.
(٩٧) شعراء عمانيون، ص : ٢٤٧.
٩٨» المرجع السّابق، ص : ٢٤٩.
(٩٩) ينظر مثلا عمان عبر التّاريخ ج٣، ص : ٩٨، ٩٩.
(١٠٠) ينظر كتابنا : التّواصل الثّقافي بين عمان والجزائر. ط١، مكتبة الضّامري للنّشر والتّوزيع، السّيب، سلطنة عمان. ضنة ١٤٢٣هـ/ ٢٠٠٣م.
(١٠١) تطوّر الأدب في عمان، ص : ١٣٤. ينظر تحفة الأعيان ج١، ص٣٧٧.
(١٠٢) ينظر راشد بن حمد الحسيني، اللّواح الخروصي سالم بن غسّان، ط١، مطابع النّهضة، سلطنة عمان. سنة ١٤١٧هـ/١٩٩٦م.





شاكر حسن آل سعيد..
علامة الغياب بوصفها أثر الفن والبقاء

شربل داغر★

غياب الفنان العراقي شاكر حسن آل سعيد يزن كثيراً في سجل الفن العربي الحديث، إذ يفتقد أحد أبرز أعلامه في القرن العشرين، بل واحداً ممن كانت لهم اسهامات فاعلة فيه، في غير جيل فني، وفي غير اتجاه فني. فقد جمع هذا الفنان، في عمله وفي كتاباته الفنية، انتقالة الفن العراقي الحديث بين جيل رواده وجيل فنانيه المجيدين، وصولا إلى أجيال عديدة تتلمذت على يديه مثلما تأثرت بغنى تجربته الفنية، فضلا عن رعايته العديد من تجاربها بمتابعاته النقدية والتعريفية. بل يختصر هذا الفنان، في عمله وإنتاجاته، مسيرة الفن العراقي منذ بدايته الحديثة وصولا إلى تجارب الفنانين العراقيين الجدد والمنتشرين في شتات الغربة والمنافي العديدة.

إلا أن غيابه عربي أيضا، بعد أن كانت للفنان اسهاماته في تجديد النظر الفني إلى اللوحة، إلى ملكتها التعبيرية، وقد كان بين قلة عربية سعت إلى أسلوبية خصوصية، إلى تحفيز المخيلة التشكيلية، إلى البحث عن توقيعات عربية في التصوير، ولقد كانت للوحته ، كما لمواقفه الفنية، في تجارب الفنانين العرب، هنا وهناك، تأثيرات بينة، توقف لدراستها غير باحث في غير أطروحة جامعية، في العالم العربي كما في الخارج. وهو ما بلغ حضوراً لافتاً لفنه خارج العالم العربي، ولا سيما في باريس، عند عرض أعماله، في مطلع التسعينيات، مع فنانين غربيين سعوا بدورهم إلى تجريب العلاقة التشكيلية بين العلامة اللغوية والعلامة المرئية.

★ ناقد وأكاديمي من لبنان

ولغيابه توقيعات مؤلمة تصيبني بدوري، إذ رافقت هذا الفنان مرافقة مقربة منذ نهاية السبعينيات، حين التقيته وحاورته وكتبت عنه غير مرة، ولا سيما في كتابي: «الحروفية العربية: فن وهوية»، او في كتابي الآخر: «اللوحة العربية بين سياق وأفق»، فضلا عن حواراتي المطولة معه (والتي لم أنشرها حتى اليوم)، في مراجعة شاملة لحياته وفنه. وهو ما جرى في بغداد غير مرة بين السبعينيات والثمانينيات، سواء في دائرة الفنون التشكيلية، او في بيته حين أتاح لي تصوير جميع أعماله الفنية المتوافرة عنده، أو عندما اصطحبني إلى باب الشيخ، قرب جامع عبدالقادر الجيلاني، مرتع الطفولة، إلى حوائطه المهملة التي تشبه سطوح لوحاته. أو حين اقتضى الأمر الاجتماع به- وهو المتدين الصارم - في «بار» فندق «الميليا منصور» البغدادي، أمام دهشة الكاتب العراقي ماجد السامرائي... أو حين التقيته في بيروت، وقبلها في عمّان، أو قبل ذلك كله في باريس، في غير مرة، أو حين كنت أتسقط اخباره من الناقد الصديق فاروق يوسف، أو قبل سنة بالتمام والكمال حين التقيت صاحب صالة عرض عراقي كان يتولى عرض أعمال آل سعيد في الشارقة، في البينالي الأخير في نيسان/ أبريل ٢٠٠٣م، أو من الفنانة العراقية هناء مال الله، تلميذته الفنية والروحية، قبل أشهر قليلة في عمّان.

كنت أستعيد هذه المشاهد والاخبار مراراً، إذ كان يرافقني في نوع من الحوار الداخلي المستديم مع نفسي عبره، عبر تجربته بمعناها الوجودي والثقافي: اقترب منه فيما أظن انني ابتعد عنه، وابتعد عنه فيما اقترب منه، ذلك ان الاسئلة التي حركته حركتني في بعضها، وان كانت في صيغ مختلفة، فكنت أتبرم من حلوله الثقافية والسلوكية أحياناً، وألتقيها أحياناً أخرى، في نوع من النزاع الداخلي، هو عنوانه وعلامته ونقطة مآله أيضاً.

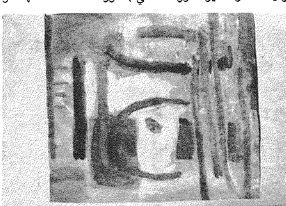
أما ان يبلغني خبر وفاته في تونس، قبل مباشرة محاضرتي في مدينة الشابة عن «الفن والعمران»، فهذا ما يؤكد لي أن موت الاحبة والمعلمين الكبار فاجع دوماً، وفي أي وقت كان. حتى وان كان متوقعاً بين ليلة وضحاها. إلا أن ما يخفف من هول الفقدان هو معرفة ما يبقى من إرث، من علامات، من نقاط استدلال، أراجع فيها الدرب والخطوات: فكيف إذا كان دليل الرحلة لم يخلف وراءه الغبار، بل ما يجعل الحياة أقل وحشة وأكثر جدوى، في هذا العنف الذي مضى فيه آل سعيد صامتاً، بعيداً عما يجري في بغداده الأثيرة.

وثيقة نادرة

ففي حياته مضى بعيداً في الفن، وكان في ذلك قريباً من صورة للمثقف، للفنان، تجعله اقرب لأن يكون كاشفا لغيره ومكتشفاً لنفسه. وهو ولعٌ بالفن بلغ حدود المشقة، حدود التعبير المأزقي. ذلك ان آل سعيد الذي لم ينعم بدراسة فنية مستقرة وثابتة، مثل أعداد من أفراد جيله، أمسك بالفن إمساكاً غريباً، بل جعل وجوده مختفياً فيه إلى حدود التلاشي على انها حدود الأمل. غيره أقبل على الفن من دون أن يتخلى عما يصله بغيره، عن مهنة ثانية، عن وظيفة، فيما هو مضى فيه من دون رجوع أو توبة، من دون أن يبارحه ترددٌ متأزم بين العيش والوعي، بين الفن والاعتقاد، وبين الذات والآخر. كما لو أنه وجد في الفن شيئاً يتعدى الفن نفسه، شيئاً قريباً من معنى الانسان في الوجود، شيئاً مما يأمله ويجيب على أسئلة قلقه المقيم، خاصة حين يكون عراقياً عرف الحرب العالمية الثانية فيه مثل الحروب اللاحقة كلها، من دون أن يفارق العراق إلا لفترات قصيرة كانت تقوده إلى عمّان في السنوات الاخيرة، قبل مرضه الأخير.

لم يبرح العراق في أحلك الظروف، فيما كان بعيداً عن القوى الحاكمة، مخلصا لفنه وحده. اقامة متعبة، منهكة أحياناً، بين فنانين «موظفين» و«حزبيين» ممن كان يغيظهم، من جهة، بتشدده في النظر إلى الفن وبعدم انغماسه بل ابتعاده الصريح عن «النضال» في الفن وبه، كما كان يغيظهم، من جهة ثانية، بقامته الفنية العالية، وبحضوره التشكيلي اللافت هنا وهناك، خارج العراق. بل بلغ الأمر حدود منع كتابه: «الحرية في الفن»، الذي تم طبعه لاحقاً في عمان وبتقديم من رفيق الرحلة، جبرا ابراهيم جبرا.

ولقد وجدت- لتقديم هذا الفنان الكبير- بين أوراقي الخاصة وثيقة نادرة، غير معروفة، مدّني بصورة مستنسخة عنها هو

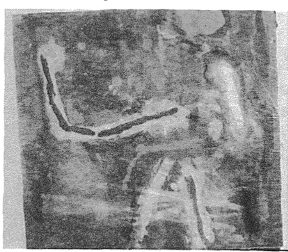


نفسه، وتتضمن أجوبته على اسئلة في هيئة «استبيان»، أعدها الأستاذ أحمد فياض المفرجي لصالح «الأرشيف التشكيلي»، في «دائرة الفنون التشكيلية»، في وزارة الثقافة والاعلام العراقية، في مطلع الثمانينيات من القرن المنصرم. ويشتمل الاستبيان على اسئلة مختلفة، تفيد في توثيق معلومات عن الفنانين العراقيين بأنفسهم، ومنهم آل سعيد.
للاستبيان مقدمة توضيحية، أعدها ووقعها المفرجي، وموجهة لجميع الفنانين، وهي بعنوان: «ملاحظات إلى الفنان»، ويقول فيها: «ان هذه الاستمارة ستحفظ بملف خاص يحمل اسمك، واعلم ان هذا الملف هو تاريخك الشخصي والفني، فيرجى تثبيت المعلومات بوضوح ودقة». وتضيف المقدمة: «بامكانك أن تزود ملفك الخاص بنشاطاتك المقبلة، وبما تستذكره من معلومات سابقة قد تفوتك الاشارة اليها في هذه الاستمارة». كما ترجو المقدمة من الفنان «ترك فراغ مناسب على جانبي أوراق هذه الاستمارة عند الاجابة وذلك تسهيلاً لحفظها في ملفك الشخصي». ويختتم المفرجي ملاحظاته بتقديم الشكر والامتنان للفنانين لتوفير وثائق تفيد في تأريخ الفن في العراق.
يشتمل الاستبيان على أسئلة عديدة، متبوعة بأجوبة الفنان آل سعيد، بخط يده، وتبدأ بسؤال عن الوضع العائلي فيصرح بأن اسمه الثلاثي واللقب هو: شاكر حسن سعيد آل سعيد، واسم الاب: حسن، واسم الجد مركب، هو محمد سعيد، وان الانتساب القبلي هو لعشيرة الجبور. اما عن الاسم الفني الشائع فهو: شاكر حسن آل سعيد، مشيرا إلى انه كان يوقع لوحاته في فترة الخمسينيات باسم «أبومحمود».
وتفيد قراءة الوثيقة في التعرف المدقق على تاريخ مولده، اذ يشير إلى انها سنة ١٩٣١م في دفتر النفوس الرسمي، وفي سنة ١٩٢٦م في سجل سابق، ثم يضيف: «في احدى وثائق والدي تبين لدي ان الولادة كانت في عام ١٩٢٥م». أما محل ولادته فهو في مدينة السماوة، وفي بغداد حسب دفتر النفوس. ويذكر مقر اقامته في «حي الامين» ببغداد، عند اعداد الملف، وان رقم هاتفه في المسكن: ٧٧١٧٩٧٦. وينفي آل سعيد معرفته بالموقع، او المسكن الذي ولد فيه في مدينة السماوة، مضيفاً: «أما الدور التي احتضنت طفولتي وصباي في بغداد فقد تهدم بعضها، وبقي البعض الآخر». وهي على العموم موزعة في المحلات التالية: سوق حمادة (العمر ٨-١١) بظهر جامع عطا (المتهدم الآن)، وباب الشيخ، جوار جامع عبدالقادر الجيلاني.

ويسرد آل سعيد أمكنة تحصيله العلمي والفني، كما يلي: يذكر في المرحلة الابتدائية «دار السلام الابتدائية» في بغداد (محلة سوق حمادة) حتى الصف السادس، ومدرسة باب الشيخ الابتدائية (محلة باب الشيخ)، قرب جامع الشيخ عبدالقادر الجيلاني. ويذكر في المرحلة المتوسطة: المتوسطة المركزية، وفي المرحلة الثانوية: الاعدادية المركزية قرب وزارة الدفاع. ويذكر في المرحلة الجامعية: دار المعلمين العالية (العلوم الاجتماعية، ١٩٤٩م)، ثم معهد الفنون الجميلة (١٩٥٥م). ويقول عن الدراسة خارج العراق: «درست في المعاهد التالية: الأليانس الفرنسية: دراسة اللغة الفرنسية (مدرسة أهلية)؛ أكاديمية جوليان: دراسة التخطيط والرسم (مدرسة أهلية)؛ المدرسة الوطنية للفنون الزخرفية: أمضيت سنة في دراسة الديكور، وكانت الدروس عامة (نحت، رسم، تاريخ فن، رياضيات هندسة)، ١٩٥٦م-١٩٥٧م؛ حاولت العمل مع بروفسور لامبرت (...)، وانسحبت لعدم موافقة الوزارة في بغداد (...) ولسبب شخصي مع الأستاذ؛ المدرسة الوطنية للفنون الجميلة (بوزار): أمضيت ١٩٥٧م- ١٩٥٩م، وانتميت (...) بروفسور ليكول».
ويسرد آل سعيد في هذه الوثيقة الألقاب العلمية، وهي التالية: ليسانس العلوم الاجتماعية، بغداد، ١٩٤٣م-١٩٤٨م؛ دبلوم الرسم في معهد الفنون الجميلة، الدراسة المسائية، ١٩٤٩م- ١٩٥٤م؛ و«كانت دراستي دراسة حرة في «البوزار»، ولم أزود بشهادة (فيها، ولا في) المعاهد الاخرى السابقة لها».

والدي معلمي الفني

ومن طريف ما يذكره الفنان الراحل، في هذه الوثيقة، هو انه

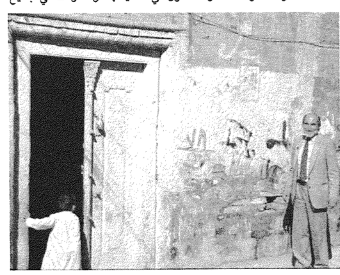


عمل في مديرية المساحة العامة بالاجور اليومية، في ١٩٤٢م- ١٩٤٣م، ولمدة ٣ أشهر تقريباً، وانه عمل كاتباً لعدة أشهر كموظف حكومي في «أمانة العاصمة» في ١٩٤٢م قبل عمله في مديرية المساحة العامة اثناء الحرب العالمية الثانية، موضحاً طبيعة عمله: «كنا نعد قوائم لتوزيع الطحين على الأفران، أنا وناظم الغزالي، المغني المعروف، وشخص ثالث اسمه محمد رؤوف الامام». ولقد عين آل سعيد، بعد تخرجه في عام ١٩٤٨م من دار المعلمين العالية، مدرسا في المدارس التالية: في دار المعلمين الريفية في بعقوبة، بين ١٩٤٩م و١٩٥٢م، ثم في ثانوية بعقوبة للبنين بين عام ١٩٥٢م وعام ١٩٥٣م، ثم في المتوسطة الغربية في بغداد بين عام ١٩٥٤م وعام ١٩٥٥م. ولقد أعيد إلى هذه الخدمة، في وزارة التربية، بعد عودته من باريس، فدرس في المدارس التالية: في متوسطة الاندلس في ١٩٦٠م، في الثانوية الشرقية في الكرادة ببغداد، بين ١٩٦١م و١٩٦٣م، في المتوسطة النظامية للبنين ببغداد، بين ١٩٦٣م و١٩٧٠م، في معهد الفنون الجميلة، بين ١٩٧٠م و١٩٨٠م، ثم تفرغ للبحث منذ ١٩٨٠م وحتى تاريخ اعداد هذه الوثيقة لاعداد كتابه عن تاريخ الحركة التشكيلية في العراق.

وتفيد قراءة الوثيقة في التعرف المقرب والمدقق على بدايات آل سعيد الفنية، ومنها تأثراته الاولى، إذ يقول: «في البداية كان والدي يدربني بصورة بدائية على رسم الخيول، في تخطيطات أقلدها، ثم أخذ يصطحبني إلى الحدائق العامة لأرسم التماثيل»، مثل تمثال الملك فيصل الأول أو تمثال الجنرال الانجليزي مود. وهو بين السابعة والعاشرة من عمره. كما يذكر ، في بداياته الفنية، تعلمه فن الرسم على الزجاج ونقل صور بعض الكتب، من الأستاذ اسماعيل العلوي، وكان مدرس الرسم في «دار السلام»، مدرسته الابتدائية في بغداد، بين ١٩٣٣م و١٩٣٨م. ويفيد كذلك انه تعلم، في المدرسة المتوسطة المركزية، من مدرس الرسم الأستاذ فاروق عبدالعزيز، أسلوب رسم «الستيل لايف»، أي الرسم في الهواء الطلق، بين ١٩٣٩م، و١٩٤٠م، فيما لم يعرف مدرسا مخصوصاً للرسم في الاعدادية المركزية فكان أن باشر ممارسة رسم التخطيطات على السليقة. أما في دار المعلمين العالية، في عام ١٩٤٧، «فقد تعلمت الرسم الزيتي من الزميل فريد يوسف نانو، وكان خريج معهد الفنون الجميلة، ورسمت المناظر الطبيعية في البداية». كما درس في دار المعلمين على الاساتذة: شوكت سليمان الخفاف وخالد الجادر، وهما مدرسان محاضران، «كما أظن أن ممن درسنا أيضا (الفنان الرائد) حافظ الدروبي»، وذلك قبل دخوله إلى معهد الفنون الجميلة في عام ١٩٤٩م.

ويذكر آل سعيد في الوثيقة أسماء الفنانين الذين تعرف عليهم في بداياته، أي: فريد نانو وجواد سليم، عند التحاقه بمعهد الفنون الجميلة، وحميد المحل، الذي «لم يكن له تأثير علي»، والاستاذ العلوي والاستاذ فاروق عبدالعزيز وغيرهم من اساتذة المراحل الدراسية الاولى. كما يذكر عدداً من المعارض الأولى التي شاهدها، وأسماء المشاركين فيها والصالات التي أقامتها، مثل المعارض التالية: معرض في المعهد الثقافي البريطاني خلال الحرب العالمية الثانية (ربما في عام ١٩٤٣م)، و«كان يشترك فيه سعاد سليم وحميد المحل على ما أتذكر». كما يذكر انه اشترك في معرض للمدارس الثانوية، وربما لكل مدارس بغداد، وعرض فيه تخطيطاً يمثل الفنان في مرسمه، بعد ان نقله عن كتاب، متذكراً ان الفنان العراقي الرائد عطا صبري كان من منظمي هذا المعرض، وقد شاهده في حينه.

كما يسرد الجمعيات والجماعات والمؤسسات التي انتسب اليها أو شارك في معارضها، مثل: «جمعية أصدقاء الفن»، التي لم يحضر اجتماعاتها، ولم يشارك في معارضها، و«جماعة بغداد للفن الحديث»، وهو عضو مؤسس فيها مع جواد سليم ومحمد الحسني وجبرا ابراهيم جبرا ومحمود صبري وغيرهم/ و«جمعية الفنانين العراقيين»، بعد عودته من باريس، و«نقابة الفنانين العراقيين»، وجماعة «البعد الواحد» و«كنت الرائد الاول في تأسيسها، واشتركت في جميع



معارضها». كما يذكر في الوثيقة عددا من المعارض، مثل معرض مشترك مع النحات العراقي محمد غني في بعقوبة، في منطقة ارشاد المنطقة الوسطى، في عام ١٩٦٢م، أو معارض المركز الثقافي العراقي في لندن في السبعينيات، او المعرض المشترك لفناني دول الخليج ، في باريس.

ويمكن التحقق، عند قراءة الوثيقة، من معلومات ثمينة عن معارض آل سعيد الاولى، وعن أمكنتها، وعدد اللوحات فيها. إلا أن الفنان يتردد في تثبيت سنة معرضه الشخصي الاول، بين عام ١٩٥٣م وعام ١٩٥٤م، مؤكداً على حصوله في قاعة معهد الفنون الجميلة، في البناية القديمة مقابل البلاط الملكي سابقاً. ويذكر بين معارضه الشخصية واحداً اقامه في عام ١٩٦١م، في دار صديقه منير الله ويردي، في الكرادة الشرقية، واشتمل على ٤٠ لوحة، ولمدة ٣ ايام، ذاكراً جريدة «الأخبار» التي تحدثت عنه في عدد اليوم ١٩٦١/١٢/٢١م. ونتحقق من قيام معرض شخصي «شامل» له، في عام ١٩٦٢م، وتضمن ٩٢ لوحة، في قاعة معهد الفنون الجميلة، بين ١٨ و٢٨ من الشهر الثاني. وتفيد قراءة الوثيقة في التأكد من بلوغ الفنان مرتبة التكريس في بلده، منذ عام ١٩٦٦، إذ جرى تخصيص معرض شخصي له في قاعة المتحف الوطني للفن الحديث، وضم ٥٢ لوحة؛ وهو ما تكرر في السنة نفسها (بين ١٩٦٦/١٢/١٦م وبداية عام ١٩٦٧م)، في المتحف عينه، في قاعة جواد سليم، بمناسبة معرضه «تأملات ومعارج» الذي اشتمل على ٤٣ لوحة. وكذلك معرض التخطيطات، في عام ١٩٧١م، في قاعة جواد سليم، المتألف من ٣٧ لوحة؛ ومعرض «رؤى تأملية» في عام ١٩٧٤م الذي ضم ٥٠ لوحة.

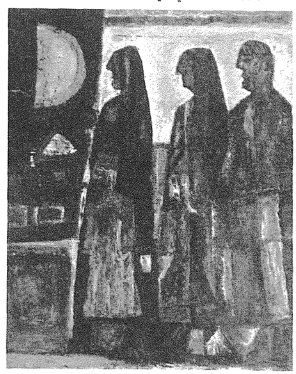
ونتحقق في هذه الوثيقة من حصول معارض عديدة له خارج العراق، في الكويت، في ١٩٧٨م، في «جاليري سلطان» الذي اشتمل على ٢٥ لوحة؛ ومعرضه الثنائي مع الفنان التونسي نجا المهداوي، في عام ١٩٧٩م، في قاعة ابن خلدون في مدينة تونس؛ ومعرضه الشخصي في بيروت في عام ١٩٨٠م، الذي ضم ٢٦ لوحة، في صالة المركز الثقافي العراقي، وغيرها من المعارض، سواء في العراق او خارجه، الشخصية او الجماعية (خصوصا في الهند والبندقية وسان باولو وفرنسا ولندن ودمشق وغيرها).

ويذكر من مؤلفاته، فضلا عن دراساته العديدة في الصحف والدوريات، الكتب التالية: «الخصائص الفنية والاجتماعية لرسوم الواسطي» في عام ١٩٦٢م، «دراسات تأملية» في عام ١٩٦٧م، «البيانات الفنية» في عام ١٩٧٣م، «البعد الواحد» في عام ١٩٧١م، «الحرية في الفن» في عام ١٩٧٥م وغيرها.

كما يسرد آل سعيد البلدان والمدن التي زارها، مثل: سوريا، لبنان، فرنسا، انجلترا، بلجيكا، ميونيخ، المملكة العربية السعودية، الكويت، طرابلس، نابولي وجنوا في ايطاليا وغيرها. كما يذكر، في جواب أخير في «الاستبيان»، الجهات التي اقتنت أعماله، وهي: المتحف الوطني للفن الحديث، القيادة القومية، مجموعات شخصية موزعة على هواة الرسم والفنانين الأصدقاء، المجموعة الخاصة، لوحات موزعة لدى بعض الاقارب.

صراع قلق ومتوتر

وما لا تقوله هذه الوثيقة، تقوله لوحة آل سعيد، وقد أتيح لي الوقوف عند عينات ثمينة، بل مجهولة من أعماله، في التكريم الذي حظي به، في بينالي الشارقة الاخير، في دورته السادسة، في قاعات المتحف الوطني. وما تقوله اللوحة، على اختلاف تواريخها وأساليبها، هو هذا الدأب على التصوير، على ايجاد بل توليد أسبابه التشكيلية فوق مساحة اللوحة بحساسية عالية، ففنه يقوم على صراع قلق ومتوتر، وعلى تنازع وتحاور دائمين بين هوس التصوير نفسه وبين قلق وجودي ذي تعبيرات مختلفة، منها دينية،



بل صوفية.
فمنذ عام ١٩٩٢ خرج الفنان من اطار اللوحة إلى تصور جديد، يمكن تسميته بـ«اللوحة المزدوجة»: لا يمثل العمل الفني في قماشة او على سطح تصويري مشدود إلى اطار وإنما في أوراق مرسومة من جهتيها، وموضوعة بين زجاجتين، فيرى الناظر اليها من أية جهة كانت، خاصة وانها مثقوبة او مخرمة او محروقة او مخروقة في بعض مواضعها ما يجعل العين تجتازها وتعبرها، عدا ان سماكة العمل الورقية الخفيفة، تجعل السطح التصويري شفافاً ومتغيراً بالتالي تبعاً لتغيرات الضوء الطبيعي. وهذا ما جربه آل سعيد أيضا في دفاتر مثقوبة ومحروقة في وسط صفحاتها، بحيث تنتقل العين إلى الصفحات السابقة بمجرد أن نطوي صفحة جديدة. إلى هذا فان الفنان العراقي ينتقل من عمليات التشقيق والتحزيز والتفسخات الجدارية، التي طلبها في مرحلة سابقة، إلى عمليات أخرى تقوم على الحرق والتخريم والتخطيط المشدد فوق سطح تصويري مشغول بطبقات كثيفة من التلوين والتشكيل.

وهي انتقالته الفنية الاخيرة، قبل غيرها، مما حفل به تاريخه الاسلوبي المميز. فلقد حقق آل سعيد، بعد بداياته التشبيهية كما التكعيبية (التي عرض معرض الشارقة قطعاً نادرة ومجهولة عنها)، انتقالة حاسمة في منتصف الستينيات هي التي تسم وتحدد، قبل أي شيء آخر، تغيراته الاسلوبية اللاحقة. فلقد بنى اللوحة في هذه الفترة وفق تدرجات لونية ما لبثت ان أوصلته إلى تجربة «البعد الواحد»، أو إلى صور الشقوق والتفسخات كما في أعمال منتصف السبعينيات، او إلى وضع حروف عربية ذات اتجاه تتابعي يأسر العين في مسار ذهني- شكلي. وهو ما بلغ في لوحات الجدران، التي عمل عليها طويلا في السبعينيات وقسم من الثمانينيات، حدوداً غير متوقعة: تمثل اللوحة مثل وثيقة عن كتابات الحائط في الشارع العربي، بتعبيراتها السياسية تحديداً والواردة نصاً فوق اللوحة («ليسقط الاستعمار»، «الخونة» وغيرها مما تحفل به لوحات هذه الفترة من كتابات بينة التعيين). غير أن الفنان يقول انه لا يصور، وانما ينطلق من تصور للعالم المحيط يجعل من الصور الجدارية جزءاً داخلاً في العالم المحيط، وليس تعبيراً او صورة عنه. وهو ما يستدعي الوقوف عند «البعد الواحد» فما هو؟

قد لا يكون مفيداً النظر إلى «البعد الواحد» على أنه شأن هندسي- بصري: فالبعد الواحد غير موجود في اللوحة، ذلك أن اقامة أي خط أو شكل فوق الحامل التصويري تعطي العمل أو تمحضه صفة البعدين (أي الطول والعرض) بالضرورة، بل المفيد ان ننظر إلى «البعد الواحد» على انه شأن متصل بـ«القصد»، بمعتقد الفنان فيما يقوم به ويباشره. وفق هذا التصور يمكن لـ«البعد الواحد» ان يكون حالة جنينية لما قبل الخط، وبالتالي لما قبل الشكل. وعلينا ان نميز، إذن، بين مباشرة العمل الفني وبين حاصل العمل فيه: فالفنان يحقق تدرجات لونية، او يصور شقوقاً وتفسخات، او يضع حروفاً عربية ذات اتجاه تتابعي، ما يوفر وجهة معينة لها. وهي كلها أعمال وحركات تنطلق من قصد لا يعمل على رسم بعدين مطلوبين، مثلما يعمل الفنان الذي يطلب، على سبيل المثال، رسم شكل او خط يتأنى في وضعه من ناحيتيه (اذا جاز القول)، أي منتبهاً إلى وضعيته الشكلية فوق الحامل التصويري من ناحية بعديه. أما الفنان آل سعيد فيقبل على وضع الخط والشكل من نقطة انطلاق عملية واعتقادية في آن، هي طرف الريشة (أو القلم او غيرها من أدوات التصوير)، وهي القصد الروحاني، على أن لليد المصورة وجهة واحدة، بعداً واحداً، هو هذه النقطة المتجهة من القلب (والذهن أيضاً) صوب الحامل التصويري.

وهو ما نراه، أو ما يمكن ان نستوضحه في أعماله الاخيرة في صورة أبين: ففيها نتبين تخريمات بالابرة فوق ورقة



التصوير، او خروقاً، التي يمكن اعتبارها نقطة وصول (قبل أن تكون نقطة تحقق) من ضغط بصري- مادي على اللوحة، على ان منطلقه نقطة ذات بعد واحد، لا شعاع لها بالتالي. لهذا أقول ان تسمية «البعد الواحد» تنطلق من القصد الواقع قبل مباشرة العمل الفني، ومن التصميم عليه، ولا تستند إلى تحقق هذا القصد أبداً. ذلك ان حاصل العملية الفنية غير ممكن من دون بعدين: كيف لا ونحن نرى ان مسألة البعدين- التي تقول بها جميع مدارس الفن التجريدي- تحتاج، هي بدورها، إلى نظر ومراجعة، ذلك ان الفنان يحقق البعد الثالث في عمله، وإن كان تجريدي المنزع، بمجرد أن يحقق تباعداً او تبايناً او تنافراً بين لونين او بين شكلين فوق السطح التصويري، مما يوفر له بالتالي «عمقاً» للعمل الفني كما نتلقاه.

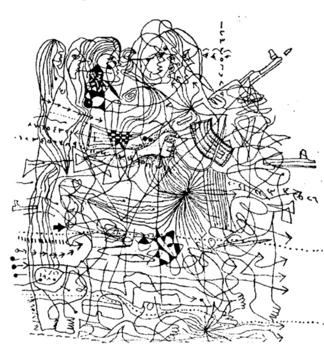
ما أريد ان أصل اليه يتعدى هذا التعيين لحقيقة «البعد الواحد»، ويتوخى الاحاطة الأشد بواقع التجربة الفنية عند آل سعيد، أي هذا الجمع المركب والحيوي بين الوعي والفن، هو القائل في كتابه «حرية الفن»: «الوعي الدينامي هو حقيقة العمل الفني»، ما يشير في حسابه إلى ان للوعي اشتغالا لا يحده ولا يختصره العمل الذهني او الاطلاعي، وإنما تندغم فيه اشتغالات أخرى لنا ان نرى اليها في تشابكات تجمع بين شخصية الفنان نفسه وبين اللحظة التي يعيشها، على ما يقول هو نفسه في الكتاب عينه: فالوعي هو «التشابك ما بين الفعاليات الانسانية معاً من اجل التعبير عن الشخصية في اللحظة».

تنبني اللوحة في غيابها

ينشأ تصور شاكر حسن آل سعيد للعمل الفني دائماً بين ناتج وقصد، على ان العلاقات بينهما مركبة، لا تختصرها مخفيات العملية الفنية. وما يغيب في أعمال آل سعيد لا يقتصر على ما خفي من طبقات في اعدادها، ومن اشكال تحت اشكالها، ومن ألوان خلف ألوانها الظاهرة، وإنما ما خفي أيضاً منها قبل مباشرتها، في التوجه صوبها، وفي الضغط المركز عليها. ويزيد من حدة التفاوت بين ناتج اللوحة ومسبقاتها ان اللوحة في حساب الفنان لا تقوم ولا تنشأ على أساس عمليتها المادية وحسب، وانما وفق علاقة بين القصد والطلب في الانصراف إلى وجهة ما، وفق تركيز معين واندفاعات خفية. يقول آل سعيد: «فما ان ينمو الوعي خلال التعبير إلا ويبدو أن حروفاً تأخذ مكانها على السطور، ولكنها حروف غير مقروءة، انها حروف معاشة. وهنا سر ازدهارها، لأن نسغاً يجري في عروق الشجرة لابد أن ينقل لأعضائها خلاصة التربة». فما تبديه اللوحة شيء وحسب من تاريخها، وما حضر من حالتها يومئ وحسب أو يشير إلى ما تكتنزه التوترات والتشققات والتأزيمات العديدة التي تمثل بها أعماله للناظر.

ومع ذلك، وبسبب ذلك، أقول: يبدو عليه أحياناً كما لو أنه يفعل كل شيء لكي يمتنع عن التصوير، أو لكي يبرر إقدامه عليه، مثل رجعٍ أو صدى بعيد لخشية قديمة، محلية، من التصوير، وفي ذلك ما يوتر، ويجدد الشحنات ويقويها عنده، وما يطبع أعماله بهذه التوترات الظاهرة على السطح التصويري، العنيفة والحارة. اشبه بطالب التنسك والزهد المرتعش أمام أي منظر حسن، وإن لم يكن آدمياً.

لذلك كان يطيل التوقف- أمامي- لشرح علم الأوفاق، أو التعاويذ، او حسابات «المربع السحري»، ويجد مقابلات بين اسم ما، مثل اسمه، وحسابات عددية معبرة، وبين اسم أحد الأولياء وأرقام بعينها، ما يقوم في ظنه وتفكيره على انه تحقق اليقين والحق في مثالات حسية. او يجد في تخريماته المتأخرة على الورق ما سبق لأمه ان فعلته، وهي تخرم بالابرة ورقة زرقاء لطرد الشرور والأمراض التي كانت تؤرق شاكر المريض. وهو يذكر غيرها أمامي من الأخبار والذكريات ما يجمعه في أسانيد ينسبها إلى عمله المتأخر، واجداً لعمله «خلفية» تبريرية له بالتالي. هذا ما ألقاه في

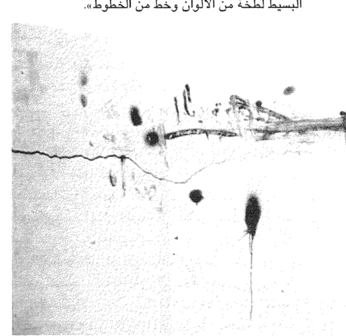


تفسير جزئي لأقواله ومباحثه الفنية، التي كان يثقلها بإحالات إلى «مولانا» (جلال الدين الرومي) او الحلاج او ... فوكو. وهو ما أتحقق منه في مباحث كان يريد لها دائماً أن تجد أصولاً، وان بعيدة ومتخيلة أحياناً، بين ماضي العراق القديم وتراثه الاسلامي وبين تجربته التشكيلية. او أراه يرسم شكلاً معروفا في لعبة الخداع البصري، وأرى فيه الشكل في هيئتين مختلفتين: في هيئة حيوان بحري، وفي هيئة أرنب، شارحاً ذلك بوصفه من الحقائق الراسخة التي لا يرقاها الشك. او أراه يقارن بين اسطورة رافدينية وبين شأن تصوفي، ما لا يصمد امام أي تحليل أو أي تاريخ سببي أو تعليلي، الا في عينه، عين المؤرخ او المحلل، التي تغتذي، خلافاً لما كان يظن هو نفسه، من حساسيته القوية ذات الشحنات العالية، التي تمكنه من «حرق المراحل»، من اجتياز الحضارات والاساليب، في مسعى يصهر بين الأزمنة ويوحدها في لحظة حية.

الوعي والعيش

والفنان آل سعيد واحد بين عدد قليل من الفنانين العرب ممن اشتغلوا بالنقد الفني والتنظير وطرح المسائل الجمالية والانصراف إلى مباحث مختلفة في التاريخ الفني، للحركة التشكيلية المعاصرة في العراق، أو للفن الاسلامي، أو للأساطير والفنون الرافدينية وغيرها، بالإضافة إلى عمله الريادي في «جماعة بغداد للفن الحديث» (مع جواد سليم)، او جماعة «البعد الواحد». ويجد القارئ في كتاباته صعوبة في التتبع والفهم، ما عبر عنه خير تعبير الكاتب جبرا ابراهيم جبرا في تقديمه الطبعة الجديدة (والمزيدة) من كتاب آل سعيد الشهير «الحرية في الفن» (عن «المؤسسة العربية للدراسات والنشر»، عمّان، ١٩٩٤م، بعد طبعته الأولى ضمن منشورات «مديرية الفنون العامة»، في وزارة الاعلام ببغداد، في عام ١٩٧٤م): «هذا الكتاب، ككل ما كتبه الأستاذ شاكر حسن آل سعيد، فيه تفكير عميق، واخلاص، ومحبة انسانية، مهما يكن أسلوبه شائكاً أحياناً، وغائماً أحياناً أخرى (...)، لابد من الاعتراف أن المرء يجد شيئاً من الصعوبة في الوصول إلى حكم نهائي على هذا النوع من الكتابة التي تتراوح بين الحدس والمنطق تراوحاً لا يسعف القارئ في تتبع نمو الفكرة على نحو متماسك متنام».

وحيرة جبرا تعود إلى صعوبة المسالك التي تتخذها علاقات الحدس بالمنطق، كما يسميها، وهي أيضا العلاقات الملتبسة بين الذهن والعيش، بين الوعي والإبداع، بين السند الذرائعي والهوس التصويري، والتي تؤدي، في حاصل العمل الفني، إلى «الدينامية» التي أشرت إليها. وعلينا في هذا السياق ألا ننظر إلى دراساته الفنية في منظار التاريخ او النقد أو الفلسفة وحسب، وان نحكم عليها انطلاقاً من معايير واقعة في هذه العلوم والمقاربات فقط وانما من خلال منظار دينامي يرى إلى التوصلات، التي ينتهي اليها الكاتب آل سعيد على انها توصلات الفنان، «صاهر العصور في لحظة»، قبل أي شيء آخر. فعين الفنان فيه هي التي ترى إلى مواد التاريخ الفني والآثاري حين يظن الفنان أنه يدرس ويحقق ويوثق. هذا لا يعني انه لا توجد قيمة خاصة وبحثية لدراساته، وإنما يعني ذلك العمل بحذر مع كتاباته هذه: فهي موثقة ودقيقة حين تؤرخ «فصولا» (طبقاً لعنوان كتابه عن بدايات التصوير الحديث في العراق)، وهي وصفية وتحليلية موفقة حين تنصرف إلى دراسة بعض أعمال جواد سليم، إلا أنها قد تنحو مناحيَ لا يقرها منطق المقاربات البحثية، ولا أصولها، جانحة صوب طرق في التفسير تدبرتها عين الفنان واختراقه العصور في لحظة واحدة، مثلما يقول آل سعيد في أحد كتبه: «ليس المهم أن أرسم محتوى ما، ولا أن أجدد في شكل ما. إنما المهم أن أكون إنساناً حراً حينما أرسم وأرسم. وحينئذ سأستحضر في لحظة واحدة دهوراً بأكملها، وستكون شاهدة على عملي البسيط لطخةٌ من الألوان وخط من الخطوط».



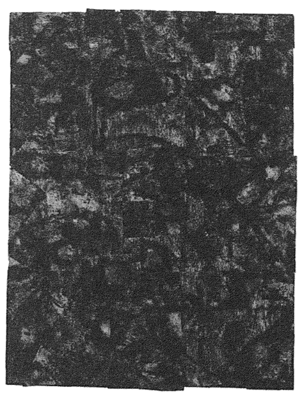

هيمت

تمائم العزلة

رسوم (هيمت) وحياته

فـاروق يوسـف*

يبدأ الرسم لدى هيمت محمد علي من لحظة الهام بصري ليفارقها ولا ينتهي إليها. ذلك لان هذا الرسام لا يلتفت إلى الوراء، لانه يدرك أن ما علق بروحه من الطبيعة يكفي يده غذاء تلتهمه في الأوقات العصية. ففي رحلته الأولى التي أوصلته إلى اليابان شعر وكأنه يعيش حلما مستعادا، ذلك لان مرجل الطبيعة أعاده إلى رسومه. وكأنه كان يحلم بهذه الطبيعة قبل ان يلتقيها. الطبيعة معه تصنع دهشتها كما لو أنها ترى لأول مرة.



ربما لان هيمت يزج بحواسه الأخرى في عملية النظر هذه، وربما لأنه أيضا يتسلل إلى الطبيعة من داخلها فلا يراها على شكل مشاهد شاسعة بل يتحسس الطريق إليها عبر تفاصيلها الصغيرة. هذه التفاصيل الذي يحثه تداخلها على ان يعيد تركيبها وفق ما تقترحه مخيلته. وهنا تغادر الطبيعة هيئتها الشكلية من غير ان تغادر ذاتها، كونها رهانا جماليا قابلا للتشكل في كل لحظة نظر. فهي بالنسبة إليه لا تشكل كتلة مرصوصة على ذاتها، بل ثغرة ينفذ من خلالها إلى حدسه. ذلك الفعل الذي يسبق النظر ويلحق ما يرى بما هو متوقع رؤيته.

* ناقد وشاعر من العراق يقيم في السويد

وبذلك يتحاشى الرسام الوصف تحاشيه الصورة ذاهبا إلى فكرته عن الطبيعة، كونها كيانا مطلقا. انه يفعل ما يجده صحيحا داخل التعبير الجمالي لا عن الطبيعة بل عن تلك العاطفة الخفية التي تقوده في ممرات الروح بعيدا في اتجاه طفولته. بهذه العاطفة يفترس الرسام الطبيعة، لا ينكرها، لكنه لا يستسلم لصورتها الراهنة بل يسعى إلى الالتحام بصورتها الكامنة. لتكون طبيعته هو، تلك الطبيعة الخارجة من أعماق نفسه. حيث تمتزج الطبيعة بحساسية شعرية تخرج بالشعر من طابعه اللغوي إلى العراء. وكما يبدو فان هذا السلوك العاطفي صار مصدر إغراء بالنسبة للشعراء الذين أدهشهم ان تستعيد قصائدهم طابعها الأثيري، بعيدا عن قفص البلاغة الناقصة. من أدونيس العربي إلى أندريه فلتير الفرنسي صار هيمت يتنقل بين سواد الحروف ليلتقط فواصل بيضاء يبث من خلالها نفثات سحره، رقى وتمائم. ان عمل الرسام هنا يصدر عن رغبة ملحة في استجلاء غموض ما خفي من النص، والإفصاح عما لم يصرح به. بالمعنى الذي يمحو عن الرسم أية صفة تعليقية. الرسم هنا يملي على الطبيعة شروط فراره. انه يعظها بما يحثها على عصيان ما يظهر منها، مشهدها الذي تغمض عينيها عليه. ان هيمت- رساما- هو ابن الطبيعة الضال، ذلك الابن الذي يباشر انتماءه من لحظة فراقه المعرفي. هناك تلذذ تقشفي، تلذذ تمليه لحظة اقتباس استثنائية، هي ذاتها لحظة اللقاء بالطبيعة. هذا الرسام يقتبس من الطبيعة لحظة دنوها من الجمال. ولا يعنيه في شيء ان يأسرها في لحظة غنج. انه يقبض على خلاصاتها، ما لا يظهر منها، ما لا تدعيه علنا، بلاغتها وهي تمضي إلى فنائها. الطبيعة حاضرة لديه بما تدل عليه، ما تومئ إليه، لا بما يظهر منها. إنها بالنسبة لهيمت أشبه بمعجم يتنقل بين مفرداته بحرية.

○□○

الطبيعة عدوته، تلك المرآة التي تنافسه على اقتباس الجمال في لحظة عري.

○□○

أسلوبه في العمل يكشف عن طريقته في النظر إلى مصادره البصرية. ذلك لان هذا الأسلوب يهدف إلى تفكيك المشهد وتجزئته ومن ثم إعادة بنائه وفق مشهدية متخيلة. فعملية البناء لا تبدأ من لحظة بياض بل من ركام من الصدمات البصرية. فـ(هيمت) لا يرى المشهد إلا مقطع الأوصال، وهو مالا يراه المشاهد. الأمر اقرب إلى المسافة التي تفصل بين النظر إلى الغابة من داخلها وبين النظر إليها من الخارج. فالرسام الذي يقيم داخل المشهد لا يراه كليا ومكتملا إلا بعيني خياله في حين لا يبذل المشاهد أي جهد يذكر ليتأكد من كلية ما يراه واكتماله. ومثلما يرى الرسام يفعل. أي ان سلوكه أثناء الرسم قائم على طريقته في التلقي البصري للأشياء. ولقد اتخذ هذا السلوك طابع اللعب الطفولي مع تزايد الخبرة التقنية. إن هيمت وهو يرسم أشبه بطفل يسعى إلى تركيب مشهد من ركام من الأوراق المقطعة عشوائيا.

○□○

متعة الرسم تكمن أحيانا في ما يرافقه من مكائد صغيرة. مكائد يخترعها طفل غير مرئي يقيم في أعماقنا بضحكاته العابثة. ليفترس عن طريقها هلعه بنبرة ساخرة.

○□○

يترك هيمت رسومه لعنادها، مجزأة، غير قابلة للوصال. وكأنها ما خلقت إلا لتعاني وحدتها، ولتقاوم شظفها، متماهية مع زهد رسامها. أليس هذا هو قدرها: أن تمشي مع مبتكرها إلى الحافة، هناك حيث تحين لحظة انفصالهما، الرسام عن رسومه، الرسوم عن رسامها. ولان هذا الرسام لا ينظر إلى الرسم من جهة أسلوبية إلا بما يخبئه خيال يده من مفاجآت سلوكية فان الأسلوب بالنسبة إليه لا يحل أية مشكلة وجودية من مشكلاته. ومن اليسير على رسام على شاكلته ان يفلت من الأسلوب، فـ(هيمت) لا يباشر الرسم باستبداد من يعرف، بل يباشره باستغاثة غريق لم يعد

الفشل يخيفه. هناك نوع من التشبث الكامن تحت قشرة هذا الترف، تشبث بما هو قابل للزوال من الفكرة، فكرة الجمال التي ترعى استفهاميا صورته. هيمت يروحن الجمال من خلال دفع الأشكال إلى مواجهة أبعادها الروحية المستترة. انه يواجهها بالنسيان ليمتحن الجزء الذي لم يتعرض للثلم منها. خطيئته التي ترافقه أينما مضى.

O□O

متعته ان يرى. لكن ما الذي يراه هذا الرسام المفرط في انغماسه المتعوي؟

O□O

يروحن الطبيعة. هيمت وهو يسعى إلى ارتجال الجزء اللاصق به منها. ذلك الجزء الفالت من هيمنتها، السابح في فضاء حريته كما لو انه يستعيد هيأته منفردا، ليستعرض انسجامه الكوني. نفوره وهو نسيج ذاته مما يجعله محط اهتمامنا البصري. كائنا لم يصنعه انجذابه الجمالي إلى المحيط. بقدر ما هو يدور في فلك ذاته. استقلالية الجزء هذه تسمح لهيمت بإطلاق العنان لخيال يده وهي تشيد التكوين. فهو يقتبس من الطبيعة ولا يطيعها تصويريا. انه يستل من نسيجها الخيط الذي يظنه عصبها ليباشر به تشييد طبيعة مقابلة، وهي طبيعة نائمة. طبيعة تنسج عناصرها من مادة مضادة. مادة هي الأشد عصيانا للألفة. ومع ذلك فان هيمت يجذبها ببراءته العفوية لكي تشاركه تأليف نسيجه الإيقاعي. غير ان السر في هذا الرضا يكمن في التماهي الروحي بين الرسام ومفردته. تلك المفردة التي لا يعوق شكلها حريتها في التشكل من جديد دائما.

O□O

في بيته الباريسي الصغير، محترفه الضيق يقطع هيمت صلته بالعالم الخارجي. وهو على أية حال لا يغادر بيته إلا قليلا، للتسوق أو لرؤية صديق نادر، أو لشراء مواد وأدوات للرسم. هناك نوع من الانضباط في حياته، انضباط لا يخلو من رغبة تأملية في الاختلاء بالذات، والتمتع بترف يهبط من الجدران المزدحمة بالرسوم. هناك حيث يقيم عالمه الذي يستأنف سعته مع كل نظرة. عزلته هذه هي المكان الأمثل الذي يساعده على استدراج كل الجنات المفقودة:الوطن، الطفولة، الأصدقاء، الطمأنينة، المسرات، العائلة. هذا الغريب وجد في الرسم القوة التي تملي عليه معنى افتراضيا لكل فتنة عصية على الحضور المباشر. معنى يهب صمته الطويل والموحش ألفة ملغزة، ألفة تعيده طفلا مسحورا بلعبته. لقد عثر في عزلته على الخيط الذي يقود خطاه في طريق لذة لا تنتهي، كما لو ان نشوته تصنع نسيجها من مادة ذاتها. إنها لا تستعير حطبها من أي مكان ممتنع عليها. مهما كانت فتنته البصرية ساحرة. كائن قفز في لحظة زخرفة من الإيقاع المنسجم ليصنع إيقاعه الشخصي بأجزاء مقطعة باضطراب. هيمت الرسام المعتكف على ذاته. هناك وجعه ينتظم في الموسيقى. يده التي تشتغل في اللحن. قسوة تتسرب إليه بخفة ليل الماضي يأسره، الذكريات تتلبسه. يتوئم ذاته من غير ان يقلق المحيط فهو لا يسعى إلى الاستيلاء عليه. يجتر سيرته الداخلية، سيرة أعضائه التي لا ترى، لا تلمس، ولا تطارد سوى قدرتها على ان تظل موجودة في حدسها. أسطورته تمشي به. هي وطنه الصامت الوحيد الذي يمتد به من غير ان يجعله يدفع الثمن. أسطورة ما نساه ليجده ماثلا أمامه وما محاه ليعثر عليه مكتوبا في دفاتره التي هي في آخر أطوارها دفاتر للشعراء. هؤلاء أشباحه القادمون من العتمة. أدونيس العربي وفلتير الفرنسي.



O□O

كمن يتكلم صامتا، يرسم هيمت عن طريق ما يحذفه. يتبع خطا وهميا إلى حيث علامته. قبر الهناءة. هناك حيث بلاغة الصمت لا تستر بل تشف. ولا يفسد الوضوح غموض العاطفة. فما يلمسه هذا الرسام من الأشياء التي يرسمها بقصد مسبق، هيأتها الحياة، تلك الهيئة التي تقيم بعدا عن النظر المباشر. في الفعل أو في الدلالة. العسل بالنسبة لدودة القز أو العطر بالنسبة للوردة. هناك يكون الرسم فرصة للقفز على ما نراه لكيلا نرسمه. وفرصة لكي تتخلص الأشياء

المرسومة من بعدها الرمزي لتحضر كما هي، من غير تواطؤ بصري مسبق. الروح تسبق المعجم.

○□○

الورقة الخضراء كائن يستحق أن يفرد له هيمت الكثير من الجهد. والكثير من الوقت. والكثير من الخيال. كائن فريد يكتشفه. وكأنه الأول في هذا. الأول الذي يستولي على كل هذا البهاء. الأول الذي يستغرقه كل هذا التأمل. كأني اسمعه يقول بصوت طفل: ياه، انها ورقة خضراء! يعزز هذا الاكتشاف شعور عظيم في داخله بالدهشة والانبهار. فمن بين يديه تخرج الورقة كما لو انها خلقت في عزلتها من جديد. وهي لم تخلق إلا لكي ترسم. مخلوق يليق به الإنصات إلى شطحات قلم الرسام. عينه التي سبقته إلى تخيل طريدته. من هذه الورقة الخضراء يستأنف هيمت امثولته وهو يستعيد الطبيعة، في كل ما يراه، وفي كل ما يرسمه. فهو يستولي على الجزء ليصنع منه كلا. كلا مكتفيا بذاته، بل هنالك منه ما يفيض لينتهي محذوفا. فهيمت يرعى كائناته بتقشف جلي. يحثها على الاحتماء بترفها الخفي. هناك حيث يكمن وعدها منصتا إلى نقرات أصابعه على حياة مستعادة. فكم تشبهه الأشياء التي يرسمها. فصاحة لا يثلمها الصمت بل يزيدها امتلاء. تقلده الأشياء فهو اكثر براءة من ان يجعلها على هيأته. وهو الساهر على أسرارها. الممعن في الإطراء على وداعتها. تشبهه في اللحظة العابرة ذاتها التي تقرر الانفصال عنه.

○□○

يبلغ هيمت حديقة أسراره بعد رحلة شقاء طويلة. هي ذاتها رحلته في الحياة. هناك تناقض فاضح انتصر عليه الرسام متبرجا بالرسم. تناقض بين الفقر وفكرته، بين الضياع ومعرفته، بين السفر ومتاهاته، بين الأحجية وما تستقر عليه من معان. لذلك فقد كانت طريقه لكي تصل إلى أوروبا لابد ان تمر باليابان. قدره الاستثنائي الصاعق. كان لابد له من ان يذهب شرقا لكي يكون قويا في مواجهة إغراء الغرب. في اليابان عثر على شيء من ادعيته وفي فرنسا اهتدى إلى شيء من رجائه. وفي الحالين كان توقيته اقل عتمة.

○□○

ليس له بداية ولا نهاية، فعل الرسم . كأنه يتبع ما سبقه ويمهد لما يليه. وسيطا بين عالمين: العالم الذي صدر عنه والعالم الذي يشيده. ما يبهر هيمت ليس الرسم في حد ذاته، بل الإيقاع. بتوتره الذي يسببه أو الذي يتسبب به على حد سواء. للرسام هنا وظيفة سحرية. فهو يستدعي كائناته لتأخذ هيئة الموسيقى لكن عبر وسيط بصري. فعل الرسم هنا يعادل فعل الانخطاف لا من حيث شدته، حسب، بل وأيضا من خلال ايهاماته التي ترتجل حقائقها على السطح التصويري.

○□○

كلما خف الرسم من أعبائه كونه رسما، غدا اشد قربا من حقيقته، كونه وهما. معجمه في تخليه لا في استيلائه على ما لا يملك.

○□○

يمس هيمت الورقة التي يرسم عليها مسا خفيفا، بأصابعه كما بالفرشاة. حتى ليكاد لا يلمسها. فكأنه يتحسس الهواء الذي يحيط بها. ينحت أشكاله بدخان رؤاه في الفضاء قبل ان تهبط بهدوء على الورقة. الأصح أنها تنسل من فضائها لتتسرب إلى أعماق الورقة. فيتبعها الرسام. يتبع نغمها مأخوذا بخفتها. يرتجل مغزلا لحريرها. ويتحسس النور الذي يحيط بها. انه يرعى قلقها وهي تمضي إلى حتفها الشكلي، حيث تقيم لا شكليتها الكامنة.

○□○

السطح التصويري لدى هيمت كان عصياً على التجزئة. لذلك

لا يمكن تفكيكه أو إعادته إلى عناصره البنائية. فبعد ان مزج الرسام فتات رؤاه البصرية على السطح بحساسية حلمية رائقة تصبح العودة إلى ما قبل هذا المزيج عسيرة، بل وتكشف عن سوء فهم عميق لضالة الرسم ذاتها. الجمال كونه هدفا تخدمه كل التفاصيل مجتمعة من غير ان يستولي على سحره تفصيل بعينه. وهنا بالضبط تقع علاقة فن هيمت بفن الزخرفة في التباس يفصح عن اختلاف لا في الأداء المباشر، حسب، بل وفي النتائج التي يقود إليها ذلك الأداء. ان هيمت كأي فنان شرقي يجد في الزخرفة وليمة طاعنة في إيحائها ولكنه مدفوع بإلهامه الشخصي يكتفي بهذا الإيحاء ليباشر عزلته ونفيه: عزلته البصرية ونفيه العاطفي. فهذا الرسام المأسور بالمناخات الأسطورية يعثر في ارتطام الأجزاء، بعضها بالبعض الآخر،على توتره الداخلي. وهو من جهة أخرى يسعى إلى صياغة نوع من التعايش الافتراضي الذي هو صدى لحياة المنفيين. حيلة أخرى من حيل الإبداع للانتصار على الزمن أو على الأقل نسيانه. وهو لا يخالف في ذلك حقائقه الجمالية التي يرعى بقدر كبير من الصبر نزقها. لقد اتجه هيمت ذات يوم إلى اليابان من غير قصد جمالي مسبق، فإذا به يجد نفسه وهي تتنزه بين جناتها الخفية. جنات روحه الفاتنة. لقد اكتشف يومها شرقيته. عثر على القاسم المشترك الذي يجمع بينه وبين اليابان، حياة ورسوما. اكتشف في سلوكه، رساما ما يؤكد شرقيته ويثني عليها. فرسومه نابتة في ارض مفتوحة على خصوبة سرمدية. كان رساما شرقيا بالفطرة. غير انه لم يعد كذلك بعد ان أقام في اليابان عددا من السنين. صارت تلقائيته العجيبة مصدر إلهامه. وصار يمني المفردة الساكنة التي يمسها بلقاء عاطفي عاصف، هو أشبه بلقاءات الشعراء العذريين. لقد قادته الزخرفة إلى نوع من التبتل المترف والاكتفاء الزاهد وفقر نبيل لا تفزعه المظاهر الخارجية لانه مطلع على خوائها. ان هيمت من خلال رسومه إنما يستعرض رحلته عبر ليل عزلته. لقد ذهب إلى اليابان كمن يعود إلى نفسه. هيمت الكامن، لقيته الخبيئة ومجرته حيث تتصادم أفلاكه.

O□O

إذن هو دائما. من بغداد إلى طوكيو إلى باريس هيمت ذاته وهو يطارد شبحا يسكنه. شفقته التي تتسلل من عينين ثملتين، هلعه وهو يهرب بيديه من الدرس.
هيمت يرى بيديه ما يلمسه بعينيه. هو دائما المقيم في ذعره من ان يكون ذاته. ذاته التي لم يتعرف عليها بعد.

O□O

أشبه بمن يقتفي أثرا لغيمة عابرة، يكفيه ظلها. يطارد وهم غزال، ولا يعنيه أكان الغزال موجودا أم لم يكن. يثير حماسته التصفيق من غير ان يلهو بالبحث عن اليدين. لديه العطر قبل الوردة، الهدير قبل الموجة، الشهوة قبل الجسد. لديه دائما العلاقات مقلوبة. ولا يمنعه ذلك من الاستمرار في القول. يتبع هيمت في خطابه الصامت نوعا من السرد المقلوب. يبدأ الحكاية من آخرها. فما يعنيه ليس الحكاية بتسلسل وقائعها، بل بما تخلفه من تأثير عصي إلا على محاولة التلذذ به.

O□O

لا ينوء بعزلته. إنها تسليته الوحيدة. يمد هيمت يده كما الساحر ليلتقط من الهواء أشكاله. وهي أشكال تنمو خارج حدود مظهرها الواعي، إنها تتبع أخطاءها كما لو أنها تستلهم فتنة المقدس الخفية. حيث تقيم كل غواياتها.

O□O

لذلك فان هيمت يمارس الرسم، كونه فعل عصيان. فعن طريقه لا يفارق المرئي، حسب، بل ويمحوه من ذاكرته البصرية أيضا لكيلا يقع في شراكه. وهو عن طريق هذا النسيان المتعمد إنما يحرث الطرق أمام حساسيته لتقتنص فرائسها. وهي حساسية إنسان قرر أن يترك العالم وراءه مكتظا بزواله. انه ينتقي كائناته مزهوا بانفصاله هذا. انفصاله الرؤيوي عن العالم ليمتص رحيق أحلامه من مكان آخر. مكان يقع خارج مما هو متاح بصريا. فتخرج كائناته نقية كما لو أنها لم تفارق عريها لحظة واحدة. كائنات حين يصطدم هواؤها ببعضه يحدث إيقاعا يظل عالقا بالعين. إن هيمت عن طريق الرسم يصل إلى اختراعه: كائنات تتدفق من الحبر لتسيل معه ذاهبة إلى مستقرها لتفاجئ رسامها بحضورها.

O□O

بين الاقتضاب والإسراف ينشئ هيمت لوحته وهي تتكون تدريجيا. اقتضاب يصل إلى حد التوتر يصيب الجزء الواحد (غالبا ما تتشكل لوحاته من أجزاء متراصة) حتى ليبدو ذلك الجزء وكأنه خلاصة مكابدات غامضة، في حين يسرف

الرسام في رصف الأجزاء، بعضها إلى جانب البعض الآخر، حتى لتبدو وكأنها لا تنتهي. إنها تمتد إلى ما لانهاية. وتبدو حدود اللوحة وكأنها نهايات مؤقتة لهذا الفيض من الأشكال التي تتناسل بخفة واسترخاء مترف. وكما أرى فان هذا الرسام إنما يرسم لوحة واحدة تمتد وتتسع لتشمل كل اللوحات التي رسمها والتي سيرسمها. وما المسافة التي تفصل بين لوحة وأخرى إلا همزة الوصل التي تصل الكلمات ببعضها في سطر واحد. إن هيمت رسام خلاصات. خلاصاته تذهب إلى هدفها الجمالي مباشرة لتغري العيون بمزيد من المتعة الخلوية. متعة توحي بامتدادها الغامض. تدخل إلى لوحة هيمت مأخوذا بسحر تلاقيات خطوطها المنبعثة من مساحة اللون الواحد لتخرج فيما بعد ممتلئة ألوانا وليس أمام عينيك سوى خط واحد: يقود إلى الأفق، حيث المتاهة الأخرى.

O□O

لم يحن بعد موعدها، قصيدته. تلك الملحمة التي تمتد ما بين طفولة محاصرة بجدران الحكمة وبين شيخوخة يغريها الطيش بالتجوال المرح بين دروب متاهاته. هذا الرسام يحن إلى الشعر، أسلوب حياته. فيقترب من ناره. لكن من جهة إزاحة العبء الأعظم من معانيه. انه يرغب في أن يراه محلقا بريش فتنته. وحيدا كما لو أن العزلة أطلقته لتوها. يرى في الكلمات خيانة للشعر. وهو راعي الصمت. يود لو كان العالم اكثر صمتا ليكون اكثر كفاءة على قول الشعر. وهو يسعى من خلال سلطته، رساما، أن يفرغ الشعر من كلماته التي تقوله. انه يراه قائما في ذاته العارية، كونه النبع الذي يصدر عنه الخيال.

O□O

بلاده لم تنشأ بعد. كما لو انه يستخرج من حكايات ألف ليلة وليلة مدنا، هي أشبه بمدن الأطفال، ليقول لنا: إن بلاده في طريقها إلى التشكل. بلاد تشبهه، لها تلفته الذي يمنح كل حساسية موضعا. خارطة وهمية لأرض لم يحن بعد مولدها. الرسم هنا نوع من قراءة الغيب.

O□O

رسام ضالته لا تكمن في الأشكال التي يخترعها. فهي أشبه بالمتاهة التي تخفي اعتذارا صامتا. سؤاله الخجول لا تنوء به العين التي يتسع فضاء ترفها مع كل لحظة مشاهدة: إلى أين يقود هذا التيه؟ المتعة وحدها لا تكفي. وكلما سال حبر على ورقة انبثقت متاهة من العدم لتبعث الحيرة من جديد في عينيَ الرسام. ذلك الكائن الاستفهامي العاكف على تأثيث عزلته الباريسية بعبق الشرق.

O□O



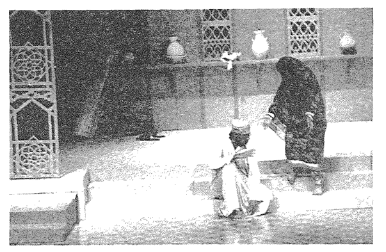
فرشاته تغوي الفراغ، تستدرجه، لا لكي تملأ وحشته بآهاتها التي تتلوى باستمرار بل وأيضا لكي تمتص عاطفته كما تفعل الفراشة برحيق الزهرة. عاطفة البياض التي تحثها الفرشاة عن طريق الأحبار الملونة على مباشرة نشيدها.



في اللوفر، فيما أصاب الوهن أقدامنا، سمعت هيمت بصوت سيزان يقول: لقد دخلت اللوفر، يكفيني هذا. كانت هناك لوحة سوداء تعود إلى عصر النهضة تذكر خلفيتها بآخر لوحة كانت لا تزال بين يديه قيد الإنجاز. هل حلمتها؟ صار يقول وكأنه يرى لوحته وقد اخترقت الزمن بعكس حركته. وهيمت الذي اعرفه مسكون بتداخل الأزمنة. ومثلما يشعر بالتيه في أول لحظة يغادر فيها بيته فان زمانه مطلق السراح هو الآخر.

* **(هيمت) رسام عراقي يقيم في باريس بعد أن أقام سنوات في اليابان. درس الفن بطريقته الخاصة. اصدر العديد من الكتب بالتعاون مع الشاعر العربي الكبير أدونيس والشاعر الفرنسي اندريه فلتير. اقام معارضه الشخصية في العراق والأردن واليابان وفرنسا والدانمارك وهولندا والبحرين ولبنان.**





قضايا المرأة الاجتماعية في مسرح الشباب العُماني

كاملة بنت الوليد بن زاهر الهنائي*

يعد العمل المسرحي موقف أو وجهة نظر الفنان أو المبدع تجاه الحياة أو المجتمع الذي يعيش فيه ، كما أن فن المسرح له خصوصية يوليها في الأهمية بارتباطه الشديد بالحياة والواقع ولا سيما حياتنا المعاصرة. والمسرح العماني بما فيه مسرح الشباب لا ينفصل عن واقعه المعاش ، حيث مر المجتمع العماني بطفرة اقتصادية وحضارية تبعها تغير اجتماعي سريع شهده المجتمع العماني. ولقد عكست الدراما العمانية بشكل عام والمسرح بشكل خاص ، كل هذه التحولات والتغيرات الاجتماعية والثقافية والاقتصادية التي طرأت على بنية المجتمع العماني بعد ظهور النفط وبعد عصر النهضة عام ١٩٧٠م . ومن هنا يصبح المسرح وسيلة هامة في رصد حركة التغير هذه وما يصاحبها من مشاكل وما تبرزه من قضايا اجتماعية. كما تصبح النزعة لرصد هذه القضايا والمشاكل مرتبطة عند الكثير من الكتاب برؤية واقعية حرفية وتصبح المشاكل البارزة على السطح هي أهم الموضوعات التي تجتذب كتاب المسرح. ومن خلال قراءتنا للعديد من النصوص المسرحية التي قدمها مسرح الشباب ، نجد أن هناك الكثير من قضايا المرأة الاجتماعية قد تكررت في العديد من المسرحيات العمانية ، رغم اختلاف كتابها. وسنتطرق في هذا البحث لهذه الظاهرة ، وسنحاول معرفة سبب تكرار مثل هذه القضايا.

* أكاديمية من سلطنة عُمان

وسوف يركز البحث على أهم القضايا الاجتماعية التي طرحها مسرح الشباب، ويركز على قضايا المرأة الاجتماعية، وذلك من خلال تحليل نماذج من المسرحيات التي قدمها مسرح الشباب، مع إلقاء الضوء على دور المرأة في حركة المسرح وأهم القضايا التي تعيق انطلاق المرأة في التمثيل المسرحي. بالإضافه إلى وضع تصور لأهم المقترحات التي تفعل مشاركة المرأة في عالم المسرح العماني. ولتغطية هده الجوانب لا بد من تناول العناصر التالية:

- تاريخ ظهور المرأة في العمل المسرحي.

- أسباب اختفاء المرأة عن عالم المسرح.

- مقترحات لتطويرالحركة المسرحية في السلطنة.

- القضايا الاجتماعية في مسرح الشباب. وقد تم تصنيفها إلى جزءين :

أ- قضايا الزواج

ب- القضايا الأسرية

قضايا المرأة الأكثر انتشارا في مسرح الشباب وجذور هذه القضايا في المجتمع العماني.

المبحث الأول (مدخل) :

نظرة لتاريخ المرأة في المسرح العماني:

تعد المدارس السعيدية الثلاث الموجودة في السلطنة قبل عصر النهضة المباركة (١٩٧٠) نقطة انطلاق النشاط المسرحي في السلطنة، وهي المدرسة السعيدية في مسقط (١٩٤٠) والمدرسة السعيدية في مطرح (١٩٥٩) والمدرسة السعيدية في صلالة (١٩٥١). وكان جميع طلاب هذه المدارس السعيدية الثلاث من الذكور فقط، وكانت الفتاة العمانية محرومة من حقها في التعليم في ذلك الوقت، لذا لم تشارك الفتاة العمانية في أي من المحاولات المسرحية التي قدمت في المدارس السعيدية في ذلك الوقت (أي في فترة الأربعينيات والخمسينيات من القرن العشرين). وبعد عصر النهضة المباركة عام ١٩٧٠م، نالت المرأة العمانية الكثير من حقوقها في التعليم والعمل والمشاركة في مختلف الميادين.

ولقد عملت المرأة في مجالات وقطاعات مختلفة وكان من بينها المجال المسرحي، على الرغم من أن النشاط المسرحي كان يعتبر من الأنشطة المحظورة على المرأة نظرا لأسباب دينية واجتماعية، إلا أن المرأة اقتحمت هذا المجال بكل جرأة، وذلك كمحاولة منها لتجد من خلال المسرح وسيلة للتعبير عن ذاتها وعن قضاياها.

لقد كان أول ظهور للمرأة العمانية على خشبة المسرح من خلال مسرح النادي الأهلي في عام ١٩٧٣م في مسرحية (ظلموني الناس) للكاتب المسرحي محمود شهداد (١).

وقد أجريت عدة مقابلات شخصية لتقصي تاريخ المرأة في العمل المسرحي العماني كان منها:

١- مقابلة مع الفنانة العمانية المعتزلة (عائشة الياس فقير) وقد ذكرت أن هناك مجموعة من النساء كن عضوات في مسرح النادي الأهلي في فترة السبعينيات ومن بينهن : فخرية خميس، أمينة عبد الرسول، حفيظة خميس، نادية مكي، ومنيرة مكي.

٢- مقابلة مع المؤلف والممثل والمخرج الإذاعي (طالب محمد البلوشي) أشار إلى أن أول ظهور للمرأة العمانية على خشبة المسرح كان في بداية السبعينيات وقد ذكر أن المرأة العمانية كانت تشارك بالتمثيل والرقص الجماعي في مشاهد العرس كالزفة أو الحناء وغيرها.وقد أضاف أن هناك أكثر من عشرين امرأة ممن كن يعملن في مسرح نادي عمان والنادي الأهلي من بينهن : فخرية خميس، ورحيمة المسافر، أمينة عبد الرسول، بدرية أحمد، ومعصومة الذهب، وكن من الممثلات المعروفات في ذلك الوقت.

٣- مقابلة أجراها (صالح الفهدي) مع الممثلة فخرية خميس في مجلة نزوى عام ١٩٩٥م. أشارت الفنانة (فخرية خميس) إلى أنها بدأت التمثيل في عام ١٩٧٤م من خلال مسرح النادي الأهلي.

وأشار الفهدي إلى أن هناك ما يقارب من عشرين ممثلة عمانية عملت في فترة السبعينيات في أحد الأندية المسرحية العمانية.

لقد واجه المسرح العماني - ومازال يواجه - مشكلة نقص مشاركة العنصر النسائي في النشاط المسرحي، وتعتبر هذه المشكلة من المشاكل التي تعيق تطور المسرح العماني. وعلى الرغم من أن وضع المرأة العمانية في المجتمع قد تطور بشكل إيجابي بعد عصر النهضة، ووصلت المرأة لمراحل تعليمية متقدمة،إلا أن هناك الكثير من النساء ممن ما زلن لا يؤمن بأهمية دور المسرح في المجتمعات الانسانية، وكانت مشكلة نقص العنصر النسائي هي السبب في إغلاق مسرح النادي الأهلي وتوقف نشاطه عام ١٩٧٦م.

*** أسباب عزوف المرأة عن العمل المسرحي :**

إذا بحثنا في الأسباب التي تعيق مشاركة المرأة في المسرح

وجدنا انها إما لأسباب دينية أو لأسباب اجتماعية في معظم الأحيان. وأشار عبد الكريم جواد إلى أن معظم الممثلات العمانيات - باستثناء فخرية خميس - يصعب عليهن العمل في المسرح، وأشار إلى أن معظمهن يشاركن في عمل مسرحي واحد أو اثنين فقط ومن ثم ينسحبن ويختفين من الساحة المسرحية وذلك لأسباب اجتماعية في معظم الأحيان.

ومن وجهة نظري أرى أن غالبية أفراد المجتمع العماني ينظرون بسلبية للمرأة العاملة في المجال المسرحي، وخصوصا المرأة الممثلة، لذا نجد أن كثيرا من النساء يحاولن تجنب الشائعات التي تلاحقهن بعد عملهن في المجال المسرحي، ويفضلن الانسحاب خاصة بعد الزواج. وتتفق معي في الرأي كل من الممثلة عائشة الياس فقير والأستاذة (فاطمة الشكيلي)* (في وجهة النظر هذه، فنظرة المجتمع السلبية للممثلات هي التي تدفعهن للاعتزال، وهي نفسها التي تدفع بالكثير من الفتيات العمانيات بعدم العمل في المسرح أصلا وترى الأستاذة فاطمة الشكيلي أن نقص الثقافة المسرحية لدى الجمهور العماني هي التي تدفع بهم إلى التفكير بهذه الطريقة السلبية وعلى الرغم من أن المرأة العمانية وصلت لمراحل علمية وثقافية متقدمة إلا أن كثيرا منهن ما زلن لا يؤمن بأهمية دور المسرح الحضاري.

ويرى كل من الفنان طالب البلوشي والفنانة عائشة الياس فقير أن في الماضي - أي في فترة السبعينيات والثمانينيات - كانت المسرحيات تطرح قضايا مرتبطة بالمجتمع العماني، وتعالج القضايا المحلية، ومشاهدها مأخوذة من واقعه مثل مشهد العرس العماني والحناء ومشاهد الرقصات الشعبية، لذا كان الآباء يسمحون لبناتهم بالتمثيل في مثل هذه المسرحيات، أما في وقتنا الحالي فإن المسرح العماني بدأ يطرح قضايا - من وجهة نظرهم - غريبة وجديدة نوعا ما على المجتمع العماني، ومشاهدها فيها شيء من الانفتاح غير المرغوب فيه من قبل مجتمعنا المحافظ، لذا يرفض أولياء الأمور بأن تشارك بناتهم في مثل هذه العروض المسرحية.

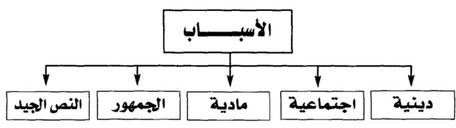
وترى فاطمة الشكيلي أن نقص النصوص الجيدة وقلة الأدوار النسائية الجيدة في النصوص المسرحية هي من أحد الأسباب التي لا تشجع المرأة على العمل المسرحي.

ان الجميع اتفق على أن نقص أو قلة الوعي المسرحي لدى الجمهور هو الذي يدفع بهم لاتخاذ هذه النظرة السلبية عن الفن المسرحي. ويرى الفنان طالب البلوشي أن على المخرجين والممثلين والكتاب أن يقدموا أفضل ما لديهم من نصوص قوية، وأن يتقنوا الأداء المسرحي حتى يغيروا هذه الصورة السلبية عن المسرح. كما يتفق أغلبهم على أن الزواج هو الذي دفع بكثير من الممثلات إلى الاعتزال، إما لرغبة أزواجهن في عدم مواصلة العمل المسرحي أو لرغبتهن الشخصية في التفرغ لأسرتهن.

ومن وجهة نظري أرى أن ضعف الحركة المسرحية في السلطنة، وموسمية العروض المسرحية هي التي تدفع بالمرأة والممثلين بشكل عام للعمل في مجالات أخرى غير المسرح.

وترى عائشة الياس فقير أن قلة الأجور المدفوعة للممثلين بشكل عام تدفع بالممثلات والممثلين للبحث عن وظائف حكومية ذات دخل أكبر. وترى أن الممثل في عمان لا يحصل على دعم معنوي أو مادي كافٍ بتمسكه لسد حاجاته المادية ولضمان مستقبله.

ولقد لخصنا أسباب عزوف المرأة عن العمل المسرحي ووضحناها من خلال الرسم التوضيحي التالي :



ومن الحلول المقدمة لمعالجة مشكلة نقص المشاركة النسائية في المسرح والدراما التلفزيونية، قام المخرجون العمانيون بالاستعانة بممثلات من دول الخليج المجاورة.

ومن الحلول التي تراها الباحثة مناسبة لمعالجة هذه الظاهرة (نقص العنصر النسائي) نقترح التالي:

١- زيادة جرعات الوعي الثقافي والمسرحي لدى الجمهور العماني، وذلك قد يكون من خلال تدريس مادة المسرح في المدارس وتكوين فرق مسرحية فيها، مما يساعد على تنشئة جيل واعٍ بأهمية رسالة المسرح.

٢- رصد جوائز للنصوص المسرحية الجيدة لتشجيع المؤلفين.

٣- عمل مهرجانات سنوية للمسرح (الأطفال في المدارس، المسرح الجامعي، مسارح الفرق والمحترفين) وذلك للكشف عن المواهب، ولتنمية المهارات ورعاية الموهوبين،وللقضاء على

ظاهرة موسمية العروض المسرحية في السلطنة.
٤- المشاركة الجادة في المهرجانات الإقليمية (الخليجية و العربية).
٥- رفع أجور الممثلين والممثلات، وتقديم الدعم المعنوي الكافي لهم.
٦- تكثيف المحاضرات عن المسرح في مختلف مناطق السلطنة، لتسليط الضوء على أهمية دور المسرح الحضاري، وذلك كخطوة لتغيير الصورة السلبية عن المسرح بشكل عام، والصورة السلبية عن المرأة الممثلة بشكل خاص.

المبحث الثاني:
(القضايا الاجتماعية في مسرح الشباب):

لقد رصد كتاب مسرح الشباب منذ تأسيسه عام ١٩٨٠م وحتى يومنا هذا حركة التغيير التي شهدها المجتمع العماني بعد ظهور النفط وبعد عصر النهضة المباركة عام ١٩٧٠م. ولقد تناول هؤلاء الكتاب العديد من القضايا الاجتماعية التي برزت في المجتمع العماني بعد حركة التغيير في البنية الاقتصادية والسياسية والفكرية والاجتماعية للمجتمع.
ولقد قامت الباحثة بتحليل عدة نصوص مسرحية مختلفة من المسرحيات التي قدمها مسرح الشباب والتي تناولت قضايا اجتماعية وفكرية مختلفة. وسنحاول هنا الوقوف عند قضايا المرأة الاجتماعية التي تعرضت لها هذه النصوص، وكيف تناولها وعالجها هؤلاء الكتاب المسرحيون.
ومن خلال قراءتي لهذه النصوص المختلفة التي قدمها مسرح الشباب وجدت أن معظم هذه النصوص تدور حول قضايا اجتماعية يمكن تقسيمها وتصنيفها إلى جزءين:

١- قضايا الزواج، وتشمل :
أ- قضايا الزواج الإجباري.
ب- قضايا غلاء المهور.
ت- قضايا الخيانة الزوجية.
ث- قضايا مشاكل الحياة اليومية.
ج- قضية الطلاق.
ح- قضية تعدد الزوجات.

٢- القضايا الأسرية :
أ- قضية التفكك الأسري.
ب- قضية انحراف الأبناء.
ت- قضية صراع الأجيال.
ث- قضية عقوق الوالدين.

وسنورد في هذا البحث نماذج من مسرحيات عالجت هذه القضايا الإجتماعية :

١) قضايا الزواج :

من القضايا الاجتماعية الهامة التي شغلت بال كتاب المسرح العماني هي قضايا الزواج مثل قضية الزواج الإجباري، وقضايا المشاكل والخيانات الزوجية، وقضية غلاء المهور وقضية الطلاق، وقضية تعدد الزوجات، كل هذه القضايا أدرجناها أو صنفناها ضمن قضايا الزواج.
لقد شهد المجتمع العماني بعد عصر النهضة العديد من التحولات في البنية الاجتماعية، فتغيرت الكثير من المفاهيم المتعلقة بموضوع الزواج، فمثلا أصبحت الفتاة العمانية تفضل مواصلة تعليمها وتأخير سن الزواج، بينما في الماضي كانت الفتاة تحرم من مواصلة تعليمها، وتجبر على الزواج في سن مبكرة. كما أن ظاهرة تعدد الزوجات التي كانت بارزة في المجتمع العماني تراجعت كثيرا في السنوات الأخيرة، فأصبح غالبية الشباب العماني يفضل الاكتفاء بزوجة واحدة لتجنب المشاكل التي قد تنجم في حال لم يقم بالعدل بينهن والتي قد تستمر بعد وفاة الزوج سواء فيما يخص الميراث أو غيره. أما بالنسبة لظاهرة الطلاق وغلاء المهور فقد زادت رقعتها اتساعا في المجتمع العماني مؤخرا. فحسب الإحصائيات التي أوردتها وزارة التنمية الاجتماعية أفادت أن معدلات الطلاق قد ارتفعت نسبتها بشكل ملحوظ في السنوات الأخيرة. كما أن تحسن الاوضاع الاقتصادية في السلطنة بعد عام ١٩٧٠، وزيادة دخل الفرد العماني، وطغيان الروح المادية على العصر فقد ارتفعت نسبة ظاهرة غلاء المهور، وأصبح بعض أولياء الأمور يغالون في مهور بناتهم ويضعون شروطا تعجيزية للشباب المتقدم للخطبة مما يثقل كاهل الشاب بكثرة المتطلبات المادية، على عكس المهور القليلة والمعقولة التي يشترطها أولياء الأمور في الستينيات والسبعينيات من القرن العشرين.
لقد كانت وما زالت ظاهرة الزواج الإجباري من الظواهر الاجتماعية التي تؤرق بال الكثير من كتاب المسرح العماني الذين تناولوا هذه الظاهرة في أعمالهم المسرحية نظرا لإيمانهم بضرورة معالجة هذه الظاهرة لما تسببه من خلق هوة ما بين الفتاة وولي الأمر الذي يجبرها على الزواج، ولما قد يؤدي إليه هذا النوع من الزواج إلى طرق الطلاق بسبب عدم تقبل الفتاة لزوجها منذ البداية.
وعند قراءتنا للنصوص المسرحية المختلفة التي قدمها كتاب

مسرح الشباب، لاحظنا أن الكثير من الكتاب المسرحيين تطرقوا لهذه القضية – قضية الزواج الإجباري– في مسرحياتهم، ومن بينهم الكاتب المسرحي عبد الكريم جواد و محمد سعيد الشنفري ومنصور مكاوي و أحمد سعيد الأزكي و محمد الياس فقير.

لقد تناولت مسرحية (السفينة لا تزال واقفة) لعبد الكريم جواد قضية الزواج الإجباري ولقد تناول الكاتب فيها صورة ولي الأمر الذي يجبر ابنته على الزواج، ويتضح ذلك من خلال الاقتباس التالي :

الفتاة : أستفسر عن أمر الخطبة ؟

النوخذة : لقد تمت خطبتك وانتهى الأمر.

الفتاة: ولكني لم يسألني أحد عن رأيي.

النوخذة : أمر الفتاة عند ولي أمرها.

الفتاة: ولكني غير موافقة.

النوخذة: الخطبة من مقتضيات المصلحة العامة(٢)

بينما في مسرحية (الفلج) للكاتب نفسه، يطرح عبدالكريم صورة أخرى مغايرة لصورة ولي الأمر في مسرحية (السفينة لا تزال واقفة)، فنجد الأب (أبو سيف) نموذجا إيجابيا لصورة الأب المتفهم الذي يؤمن بأن البنت لها الحق في اختيار شريك حياتها. تحكي هذه المسرحية عن الشاب (عبود) وهو شاب طموح ومهندس زراعي ويعمل باجتهاد في مزرعته، حيث يتقدم لخطبة (سارة) ابنة الشيخ (أبو سيف) ويبلغه الأب بموافقته المبدئية على الزواج على أن يكون الرأي النهائي لابنته سارة. ويتضح ذلك من خلال الحوار التالي:

عبود : يعني موافق عمي؟!

أبو سيف : نعم يا ولدي. أنا موافق مبدئيا وشرطي الوحيد هو أنه توافق بنتي سارة بعد على هذا الزواج.. وبعدين كل الأمور إن شاء الله تتم على خير.(٣)

وعندما اتفقا على الموافقة المبدئية على هذا الزواج تطرق (عبود) لموضوع المهر، وشرح ظروفه لأبو سيف بأن إمكانياته بسيطة، وأنه سيحاول الاجتهاد في عمله حتى يستطيع توفير المهر، فكان موقف الأب هنا إيجابيا أيضا حيث تفهم ظروف الشاب وقال:

أبوسيف :يا ولدي يا عبود.. مهر بنتي إذا وافقت على الزواج هو أخلاقك الطيبة.. عرقك وأنت تروي أرضك.. مهر ابنتي محافظتك على أرضك.. وحفيد يورث عنك جدك واجتهادك.(٤)

وقد قدمت مسرحية (الفلج) صورة إيجابية للمرأة (سارة) فقد مثلت صورة الفتاة الواعية والحريصة على الحفاظ على الاراضي الزراعية في القرية التي تسكنها، وصورة الفتاة العمانية المعتزة بانتمائها للأرض فبعد وفاة والدها يتسلم أخوها (سيف) زمام الأمور في القرية، فيعتمد اعتمادا كليا على العمالة الوافدة المتمثلة في صورة (جون) مدير أعماله وزوجته الأجنبية (روث) واللذين يطمعان في ثروة (سيف) ويشغلونه عن متابعة أعماله باللهو كالشراب وملاحقة النساء، بينما يقومان باستجلاب المزيد من العمال الوافدين ليحلو محل المزارعين العمانيين في القرية، ويقومان بتحويل مزيد من الأموال المسروقة لرصيدهما في بلادهما.

وفي نهاية المسرحية ينهار الفلج وتتضرر جميع الاراضي الزراعية، ويحتج الأهالي على هذا الوضع ويذهبون برئاسة (عبود) إلى (سيف) ليطلعوه على ما يجري في القرية، وقد كان عبود مترددا في مواجهة سيف بأخطائه ظنا منه أن سارة قد تنزعج منه إذا ما واجه أخاها (سيف)، لكنه تفاجأ بأن سارة هي التي تطلب منه مواجهة أخيها (سيف) حتى لا يتضرر أهالي القرية أكثر مما تضرروا لسوء تدبير أخيها وإهماله لأمور قريته.

وبعد أن ينهار الفلج تطلب سارة من عبود أن يكون مهرها هو إعادة بناء الفلج لتعود المياه إلى مجاريها. فقالت مخاطبة عبود :

سارة : سألت أبوي في يوم عن مهري.. أنا مهري إنه يرجع الفلج كما كان.(٥)

كما ناقش الكاتب محمد الياس فقير في مسرحية (المنظرة) ظاهرة الزواج الإجباري في المجتمع العماني. فهذه المسرحية تتحدث عن رجل ثري جمع ثروته من هضم حقوق الناس وظلمهم وإجبارهم على بيع ممتلكاتهم له بأرخص الأثمان بعد

أن تحاصرهم الديون. وطمعه وجشعه أبعداه عن رؤية الحقيقة وهي أنه لا يوجد من يحبه بصدق،بل أن معظم الناس ينافقونه لثرائه، وهو شخص يعاني من مشاكل نفسية نتيجة كثرة التفكير في مصالحه وجمع المزيد من الأموال، فنجده كثير الوساوس والأحلام والكوابيس المزعجة دائما ما تضايقه، وينشغل عن زوجته وأبنائه بجمع الأموال. وفي نهاية المسرحية يقوم بطرد زوجته، وطرد والده من المنزل الذي جاء ليتوسط لديه لإرجاع زوجته.

لم تتطرق مسرحية المنظرة لقضية الزواج منذ بداية المسرحية، ولم يظهر الكاتب المشاهد التي تصور إجبار الأب لابنته (فاتن) على الزواج، بل أظهر لنا النتائج السلبية للزواج الإجباري مباشرة، فتظهر لنا فاتن مباشرة بأنها مطلقة بعد أن أجبرها والدها على الزواج برجل ثري يكبرها في السن، وكان هذا الزوج يسيء معاملتها ويضربها عندما يكون تحت تأثير الخمر الذي يشربه.ولكن هذا كله جاء على لسان الشخصيات المسرحية على شكل وصفي حواري فقط.

وتظهر فاتن في المشاهد الأخيرة من المسرحية وهي تناقش أخاها خالد حول موضوع طلاقها بسبب زواجها غير المتكافئ من الزوج الذي فرضه والدها عليها.فكان طلاق فاتن هو نتيجة سلبية للزواج غير المتكافئ منذ البداية، ولكن طمع الأب وجشعه، ورغبته في عقد الكثير من الصفقات التجارية مع زوج ابنته المستقبلي، جعله يتعامل مع ابنته فاتن كسلعة، فباعها للزوج الثري ليحقق هو مصالحه وأهدافه المادية.فكانت فاتن ضحية لطمع والدها وجشعه وعدم تفكيره في مستقبلها إذا ما تزوجت من رجل مسن وسكير والحوار التالي يوضح لنا رغبة فاتن في التحرر من سلطة والدها في الأمور التي تتعلق بزواجها :

خالد : تفكري تتزوجي من جديد ؟

فاتن : لا زوج يفرضه أبوي علي من جديد.

خالد : عجب سمعي لا تفرحي.. ولا تصدقي حتى في الحلم أنه أبوش بيزوجش شخص تختاريه.. ما يحتاج أذكرش بزواجش السابق.

خالد : لا يا خالد، هذاك كان كابوساً مزعجاً.. بعدني ما مصدقة اني اتخلصت منه.

خالد : تعتقدي إنش تخلصتي منه بمحض إرادتش.. لا.. لأنه ما اتفق فقط مع أبوش. كل واحد منهم كان يعتبر الثاني صفقة رابحة له.

فاتن : وأنا إيش ذنبي ؟ ليش مصير شبابي يضيع على عتبات باب أبوي؟. (٦)

وهكذا يوضح لنا الحوار السابق مدى معاناة فاتن، ولم تتوقف معاناتها عند هذا الحد، فعندما فكرت في الرجوع إلى حبيبها السابق ابن عمها، يخبرها أخوها خالد بأن والدها لن يوافق على هذا الزواج، لأن والدها يعتبر عمها منافسا له في السوق، وتتأزم مشكلة فاتن عندما يبالغ والدها في ظلمها ويطلب منها العودة إلى زوجها السابق وهي مكرهة، ويصر الأب الجشع ويقول الرجل: الرّجّال باغي يردش وأنا وافقت.

فاتن : لا يا والدي أنا مستعدة أبقى عانساً لكن ما أتزوج ذاك البعير.

الرجل: البعير بو تقولي عنه وراه فلوس، وأنا محتاج للسيولة.(٧)

ولكن إصرار والدها على رجوعها جعل فاتن تصمت، وتنتهي المسرحية بنهاية مفتوحة، ولا نعرف إن كانت فاتن ستواجه والدها وتصمد أمامه أم أنها ستستسلم للظروف وتخضع لها كما خضعت في المرة الأولى.

كما تطرق الكاتب (محمد سعيد الشنفري) في مسرحية (مليونير بالوهم) لمسألة من هو صاحب الحق في اختيار الزواج، هل هي الابنة أم والدها ؟ ففي هذه المسرحية تفاتح (أم ليلى) ابنتها ليلى بموضوع الزواج، وتقول لها سنبحث لك عن ولد الحلال ولكن بعد إنهاء دراستك، والكاتب هنا قدم لنا صورة إيجابية للأم العمانية التي تبدأ بمناقشة ابنتها حول موضوع زواجها وتعطيها فرصة للاستماع لها. وطرح الكاتب هنا على لسان المرأة (أم ليلى) أن العلم والشهادة هما سلاح في يد الفتاة لتواجه بهما الحياة، وهذا يؤكد ما ذكرناه في البداية من التحولات الفكرية والإجتماعية الإيجابية في المجتمع العماني، ورغبة الفتاة في مواصلة تعليمها.وتؤكد (ليلى) في المسرحية أن لها الحق في اختيار شريك حياتها، ويظهر لنا هذا من خلال الاقتباس التالي :

ليلى: بس أنا في موضوع الزواج من حقي أعرف من هو الإنسان اللي بارتبط فيه.. من حقي ولا..لا ؟؟.(٨)

وتوافق ليلى بمحض إرادتها على الزواج من ابن خالتها (خالد)، لكن والدها يقف حائلا دون إتمام هذا الزواج وذلك لرغبته في البحث عن زوج ثري لابنته ظنا منه أنه سيصبح مليونيرا عندما يعثر على الكنز المزعوم في مزرعته. وقد قدم الكاتب لوحة توضح هذه الرغبة القوية لدى الأب :

« تظهر ليلى مرتدية فستان عرس أبيض.. ويدخل أبو ليلى وقد ارتدى ملابس تنكرية لحيوان وحشي أو لشيطان يحمل معه سكينا».

أبو ليلى : تريدين تتزوجيه بدون موافقتي..لا.. لازم تعرفي أنه لا يمكن تتزوجين خالد وأنا بعدني على قيد الحياة. وخالد ما هو لش ولازم تنسيه للأبد..لازم وإلا ذبحتش بهذي السكين ورميتش لكلاب الحارة وسنانيرها. فهمتي..سمعتي.. ايش قلت (يهددها) إنت لازم تتزوجين الرجال اللي أنا أبغاه.. أنا وما حد غيري يحدده.. نعم ماحد غيري يحدده ويختاره.(٩)

ونلاحظ أن الكاتب الشنفري قد استخدم وسيلة الحيلة والخداع لحل الأزمة في مسرحيتي (مليونير بالوهم) و(الفأر)، وكلتا المسرحيتين اجتماعية كوميدية هادفة. ففي هذه المسرحية قام خالد بالكذب على أبو ليلى، وأبلغه أن المنجم - منجم الذهب - قد انهار، فيصدم ويغمى عليه،فيسعيان لإتمام الزواج، كما أن خالد قد خدعه من قبل أيضا عندما بعث بسلوى (وهي صديقة للأسرة) تبلغهم بأن خالد قد خطب فتاة أخرى من القرية، ويصدق الجميع الكذبة ما عدا ليلى التي كانت قد اتفقت على هذه الحيلة مع كل من سلوى وخالد.

وفي مسرحية (الفأر) ادعت أمينة ابنة حيدر (رجل الأعمال الثري) الجنون أمام عريس جاء لخطبتها مع أسرته، وكان الأب قد وافق على هذا الزواج نظرا لأن العريس غني، ورفض تزويج ابنته أمينة من ابن عمها طاهر الذي تحبة.فتظهر أمينة في المسرحية وهي شاهرة المسدس في وجه من جاء لخطبتها وأسرته الذين ينسحبون بسرعة بعدما صدقا أنها مجنونة بالفعل، وتقوم أمينة بتخريب سلك الهاتف وقطعه عن عمله، ويأتي طاهر وهو متنكر في زي عامل لإصلاح السلك، وفي نهاية المسرحية يكشف عن هويته وتخبرهم أمينة بالحقيقة.

وكلتا الحيلتين اللتين استخدمهما الكاتب كحل للخروج من مشكلة إجبار الأب لابنته على الزواج تؤكدان على أن الكاتب يريد الانتصار في نهاية المسرحيتين لفكرة أن البنت هي الوحيدة صاحبة القرار في موضوع زواجها، وأن ولي الأمر لاحق له في فرض زوج على ابنته. ورغم أن الفكرة التي يريد أن يؤكد عليها الكاتب في كلتا المسرحيتين هي فكرة هادفة وتقدم حلا لهذه المشكلة الاجتماعية، إلا أن هاتين الحيلتين تعتبران هشتين من الناحية المسرحية، لأنها حلول مصطنعة ولا تأتي بشكل منطقي ومتسلسل من داخل الأحداث المسرحية.

وقدمت مسرحية (الفأر) صورة إيجابية للمرأة متمثلة في صورة (أمينة) الفتاة الواعية التي تصر على مواصلة تعليمها وتصر على حقها في اختيار شريك حياتها، ولم تستسلم لرغبة والدها. وقدم لنا الكاتب أيضا في هذه المسرحية صورة (زهرة) الشابة الصغيرة التي تتزوج من حيدر الرجل الثري والمسن الذي يكبر والدها. وكانت زهرة قد أجبرت من قبل والدها على ترك دراستها وزوجها بالإكراه من حيدر بعد أن كانت تريد الارتباط بابنة خالتها الذي تحبه. وتحاول زهرة في المسرحية الانتقام لنفسها من خلال تبذير أموال حيدر دون مراعاة على الكماليات كما أنها تحاول إقناع حيدر بأن يمنع ابنته من مواصلة تعليمها وتزويجها بالإجبار، وذلك لتحطم أمينة كما حطمت هي، وهذا يعكس مدى قدرة الكاتب على رسم الأبعاد النفسية لشخصية زهرة.

ب- قضية غلاء المهور:

لقد ناقش العديد من كتاب مسرح الشباب قضية غلاء المهور في أعمالهم المسرحية، لما لهذه القضية من أهمية في المجتمع العماني، ولما تمثله من معاناة الشباب في تدبير هذا المهر خصوصا إذا غالى الأب في طلباته.

لقد طرحت هذه القضية في مسرحيتي (الراية) و (الطوي) للكاتب منصور مكاوي.

فقضية الزواج وغلاء المهور تفرض نفسها بقوة في مسرحية «الطوي». ففي المشهد الافتتاحي للمسرحية يظهر شابان وهما يودعان(حمد) وهما في طريقهما للمدينة، ويهجران قريتهما ومزارعهما، وعندما يسألهم (حمد) عن سبب رحيلهما، يجيبه الأول بأنه سيذهب للمدينة ليكسب مالاً يوفر به مهره بعد ان رفض والده مساعدته في المهر، وبعد ان هدده خاله بأنه سيزوج ابنته لغيره إذا كان الأخير مقتدراً، وأما الشاب الثاني فيخبر (حمد) انه عمل في مزرعة والده المسن لسنوات بدون مقابل، على أن يدفع له والده مهره في المستقبل، ويتفاجأ الابن بأن والده المسن تزوج هو بهذه الأموال التي جناها من المزرعة بدلاً من أن يزوج بها ابنه كما وعده. وهاتان القصتان توضحان حيرة الشباب في كيفية تدبير المهر منذ بداية حياتهم العملية، فلو كانت المهور المطلوبة معقولة ومنطقية لما فكر الشاب فيه كل هذا التفكير المتعب.

وفي هذه المسرحية أيضاً يظهر الشايب (خلفان) الذي يعيش بقناعة مع ابنته (فاطمة)، وابن اخيه (حمد). وابنته (فاطمة) مخطوبة لابن عمها (حمد) الذي توافق عليه. ويعاني الشايب (خلفان) من أزمه مادية، ويأتي الشايب(سلمان) لزيارته،

ويرى بالصدفه ابنته (فاطمة) ويعجب بها، علماً بأن الشايب (سلمان) رجل مسن ومريض ولديه ثلاث زوجات، ولكنه شخص ثري، ويعتقد انه طالما كان مقتدراً من الناحيه المادية، فلمَ لا يتزوج برابعة ؟

والاقتباس التالي يوضح لنا محاولة (سلمان) إقناع (خلفان) بفكرة أن البنات هن مصدر جيد للدخل والربح، وتعجَب (خلفان) لهذه الفكرة، ويخبره (سلمان) بأنه زوج بناته من رجال أغنياء وطلب لهن مهورا عالية واستفاد هو منها وبنى عليها ثروته الحالية. وهذا يوضح مدى جشع الأب ومعاملة ابنته كسلعة وكمصدر دخل له على حساب سعادتها وراحتها.

الشيخ سلمان: البنت تريحك عن كورجة صبيان..أنا أخبرك..أنا زوجت ثلاثاً من بناتي في الزمن الرخيص.. كل شي رخيص.. إلا البنات حصلت في كل بنت عشرة آلاف..... وشريت سيايير، وكملت العمارة، وسوبر ماركت، ودريور، وخادمة أجنبية

الشايب خلفان (يصفق على يديه صارخاً): «تجارة».(١٠)

وفي مسرحية« الراية » لمنصور مكاوي، وهي مسرحية تاريخية تتحدث عن بطولات الإمام الوارث بن كعب الخروصي، وعلى الرغم من ان هذه المسرحية تاريخية الا ان قضية غلاء المهور فرضت نفسها في هذه المسرحية، فيظهر في المسرحية شاب يشتكي عند الإمام الوارث من انه لا يستطيع توفير المهر العالي المطلوب وذلك في حضور والد الفتاة:

الأب (أبو الفتاة): ابغي لها مهراً كغيرها.

الوارث: وكم تريد؟

الأب: مائة ناقة وخلفهن عشرون بعيرا... غير ما يدفع قيمته هو بين الناس من الدراهم.

الشاب: والله ماعندي ناقة ولا حمار.....

الوارث: مهر الأنثى صلاة على النبي.. (١١).

ويستطيع الوارث في النهاية إقناع الأب بطلب مهر معقول، وبأن يكون هو قدوة للناس.

ج) قضية (الخيانة الزوجية):

لقد ظلت هذه القضية الاجتماعية (الخيانة الزوجية) مهملة أو لم يلتفت لها الكثير من المسرحيين لفترة طويلة على الرغم من أهمية هذه القضية، وما تسببه من هدم العلاقات الأسرية وتماسك الاسرة، وما تجلبه عليها من آفات وأمراض.

ومؤخراً وفي الأعمال المسرحية الأخيرة، سلط الكتّاب الضوء على هذه المشكلة، ومن بينهم الكاتب (أحمد بن سعيد الأزكي). وذلك في مسرحية «تحت الرماد»، وهي مسرحية اجتماعية هادفة تناقش قضية الخيانة الزوجية، والتحرر والتفسخ الأخلاقي والاجتماعي والغزو الثقافي والفكري الأجنبي لمجتمعاتنا المحافظة. فالزوج (ماجد) يقيم علاقة غير شرعية مع خادمته (روز)، وتكتشف الزوجة خيانة الزوج لها. ويكتشف الزوج في نهاية المسرحية من انه مصاب بمرض الإيدز، و انه ربما انتقل لزوجته وابنته.

ولقد عكس الكاتب في هذه المسرحية مشاكل العمالة الوافدة، والخادمات بشكل خاص، كما أنه عكس في هذه المسرحية كيف أثرت الطفرة الاقتصادية في المجتمع العماني على الحياة الاجتماعية، وكيف أن ازدياد دخل الفرد أتاح للكثير من الاشخاص كثرة السفر إلى الخارج وتعلم العادات الغريبة على مجتمعنا المحافظ. فـ (ماجد) في هذه المسرحية كان كثير السفر للخارج وكان يقيم علاقات غير شرعية.

وقد تكررت كلمة الخيانة كثيرا على لسان شخصيات المسرحية فها هي الطفلة (صفاء) ابنة (ماجد) و(منال) تقول:

منال: لا يكاد عقلي يصدق ما يسمع، أنت تخونني يا ماجد مع التي أأتمنها على منزلي في وجودي وغيابي؟

صفاء: ما معنى الخيانة يا أبي؟ (ماجد يبكي)

منال: (بقوة) أخبرها معنى الخيانة، قل لها، دعها تعرف منذ الآن حتى لا تواجه نفس الموقف في المستقبل، أخبرها... (ماجد يبكي بقوة).(١٢)

وقد كرر الكاتب كلمة (الخيانة) هنا ليعمق الأثر لدى المشاهد أو القارئ بمدى فداحة وأهمية هذه القضية الاجتماعية وما تجلبه على الأسرة من تفكك ودمار.

وطرحت هذه القضية (قضية الخيانة الزوجية) كقضية ثانوية في مسرحيات أخرى مثل مسرحية «مليونير بالوهم» لـ(محمد بن سعيد الشنفري)، ومسرحية «الفأر» للكاتب نفسه ومسرحية «الشروط» لـ(أحمد الأزكي)، وغيرها.

وقد اعتاد كُتاب المسرح العماني على تصوير خيانة الرجل للمرأة عندما يتطرقون لقضية الخيانة الزوجية، إلا أن الكاتب (محمد الشنفري) في مسرحية «الفأر» طرح قضية الخيانة من جانب المرأة. ففي هذه المسرحية تخون (زهرة) الزوجة الشابة زوجها المسن الثري، لأنه كان زواجاً غير متكافئ منذ البداية، وكان زواجها من (حيدر) إجباريا، ففي نهاية المسرحية يتم الاتصال بـ(حيدر) من مركز الشرطة على انه تم القبض على زوجته (زهرة) بتهمه اخلاقية، وهنا تقول أمينة (ابنه حيدر):

أمينة: شفت... زوجه أبوي من اصحاب المراكز..

يا فضيحتنا قدام الناس.
طاهر: أمينة لازم تتحملي.. كوني عاقلة وشجاعة، فضيحتها لنفسها، والنهاية هذه نهاية طبيعية.. بنت صغيرة وجميلة، ورجل عجوز.. لا تكافؤ في السن ولا المعرفة ولا في الحالة الاجتماعية، ولا تحبه، وزوّجوها له بالقوة.. ايش تتوقعين يصير..؟ لازم يصير خلل في الميزان، لأني من البداية العدالة كانت مفقودة.. الظلم والقوة والحرمان ولّد عندها حب الانتقام بأية طريقة حتى تأخذ الحق اللي سلبوه منها (١٣).

د) قضية (المشاكل الزوجية) :

تعد مشاكل الحياة الزوجية من القضايا الحياتية اليومية التي استطاع مسرح الشباب أن يعكسها في عدد من النصوص المسرحية مثل مسرحية«مليونير بالوهم» و«الفأر» لمحمد الشنفري،ومسرحية «خيوط العنكبوت» من إعداد عبد الغفور أحمد البلوشي، و«المنظرة» لمحمد الياس فقير.

ففي مسرحية «خيوط العنكبوت»تهجر الزوجة (ليلى) بيت الزوجية بعد أن فرضت أم زوجها سيطرتها على حياة ابنها الأسرية. فالأم (زكية) تتطفل على حياة ابنها الشاب، وتفرض وصايتها عليه حتى بعد أن صار ابنها زوجاً، مما يغضب الزوجة (ليلى) التي تشعر بأنها محاصرة في بيتها بكثرة الأسئلة والاستفسارات من قبل حماتها.

وفي مسرحية «الفأر» لمحمد الشنفري تحصل مشاكل من نوع آخر ما بين الزوجة الشابة (زهرة) وابنة زوجها التي تماثلها في العمر (أمينة). فـ(أمينة) تعترض على سلوكيات(زهرة) غير المسؤولة، كالإسراف والتبذير وإهمال واجباتها كزوجة، وتحاول (زهرة) الانتقام من (أمينة)من خلال إقناع والدها بحرمانها من مواصلة تعليمها وتوجيه الاهانات لها بشكل مستمر.

أما في مسرحية «المنظرة» لمحمد الياس فقير، فنجد أن الزوج يظلم زوجته ويسيء معاملتها لأنها دائما تعترض على تصرفاته، مثل ظلمه للناس وهضمه لحقوقهم. وتظهر الزوجة في هذه المسرحية في صورة المرأة الضعيفة المغلوبة على أمرها، فزوجها غني ومتكبر ويهينها حتى أنه طردها ذات مرة من منزلها عندما احتجت على ظلمه لأخيها وبيع أملاكه، وعندما جاء والده لإرجاعها لأسرتها، طردها الزوج المتكبر للمرة الثانية، وطرد والده المسن أيضاً.

هـ) قضية (تعدد الزوجات) :

لقد طرح الكاتب (منصور مكاوي) قضية تعدد الزوجات في مسرحية «الطوي»،ولكن هذه القضية لم تكن هي الموضوع الرئيسي في المسرحية بل كانت موضوعا ثانويا. فعكست المسرحية من خلال صورة الشايب (سلمان) عقلية بعض الرجال المسنين من الجيل الماضي، وهي أنه طالما أنه إنسان غني وقادر على توفير المهر فلمَ لا يتزوج بأكثر من زوجة؟!.

وهذا ما حصل مع الشايب (سلمان) في مسرحية «الطوي»، فهو زوج لثلاث زوجات ويرغب في الزواج برابعة، وهي (فاطمة) ابنة الشايب (خلفان)، وهي فتاة صغيرة في السن وفي عمر بناته ورغم أن (سلمان) في الستين من عمره ويعاني من مشاكل صحية، إلا أنه يتجاهل كل هذا ويصر على الزواج بزوجة رابعة طالما أنه قادر على دفع مهرها. وتتضح لنا عقلية الشايب (سلمان) من خلال الاقتباس التالي:

الشايب (سلمان) : عندي ثلاث زوجات، وباغي الرابعة حسب الشرع و الدين.

الشايب (خلفان): وما بترتكب ذنب في حق نفسك بزواجك من أربع؟

الشايب (سلمان) : الشرع!

الشايب (خلفان) : الشرع خبرك صحتك أمانة.. وعمرك أمانة.. وأنت مسوي عملية (١٤).

وتتأكد هذه الفكرة – وهي فكرة الزواج بأخرى طالما أن الرجل مقتدر مادياً– في مسرحية «مليونير بالوهم» لمحمد الشنفري، إذ يحلم (أبو ليلى) بالثراء والعيشة المرفهة بعد أن يجد الكنز في مزرعته كما أوهمه الخبير (كارلوس). ويبدأ (أبو ليلى) في تغيير نمط حياته، من الحياة البسيطة التي كان يعيشها إلى الحياة الجديدة التي يتوقعها بعد حصوله على الكنز، ومن الأشياء التي يرغب في تغييرها هو الزواج بزوجة ثانية مثقفة وتهتم بشكلها وتعي نمط الحياة العصرية، وينتقد زوجته (أم ليلى) لعدم اهتمامها بمظهرها الخارجي. هذا ما فكر فيه (أبو ليلى) كخطوة أولى بعد حصوله على الكنز وبعد أن يصبح ثرياً.. الزواج بزوجة ثانية! وأراد الكاتب هنا أن يلفت الانتباه إلى فكرة سرعة تخلي بعض الرجال عن زوجاتهم اللواتي لطالما كافحن مع أزواجهن الفقر وشاركنهم الشدائد بمجرد أن يصبح الرجل ميسور الحال.

٢) القضايا الأسرية :

اهتم كتّاب مسرح الشباب بالقضايا الأسرية المختلفة، وطرحوها في العديد من الأعمال المسرحية نظراً لإيمانهم بأن الأسرة هي نواة المجتمع، وأن ما يحصل بين أفراد الأسرة الواحدة هو نموذج مصغر لما يحصل في المجتمع ككل، وأن صلاح الأسر يعني صلاح المجتمع.

ومن القضايا الأسرية التي تم تناولها في مسرحيات مسارح الشباب قضية التفكك الأسري، وقضية انحراف الأبناء، وانشغال الآباء عن أبنائهم وأسرهم، وقضية صراع الأجيال، وقضية عقوق الوالدين.

أ) قضية (التفكك الأسري) :

برزت ظاهرة التفكك الأسري، ووجود هوّة بين أفراد الأسرة الواحدة كظاهرة اجتماعية في المجتمع العماني، ولقد رصد العديد من كتّاب مسرح الشباب هذه الظاهرة من خلال مسرحياتهم، ومن بينهم عبد الكريم جواد في مسرحية «جدتنا العزيزة أهلاً»، ومحمد الشنفري في مسرحية «مليونير بالوهم» والكاتب محمد الياس فقير في مسرحية «المنظرة».

في مسرحية «جدتنا العزيزة أهلا» طرح الكاتب قضية التفكك الأسري من زاوية وجود العمالة الوافدة -والخدم على وجه التحديد- : كوسيط بين أفراد الأسرة الواحدة، مما أدى إلى خلق هوّه بين الأخوة الثلاثة. فعلى سبيل المثال يقوم كل أخ ببعث رسالة شفهية لأخيه الآخر بواسطة الخدم، وكانوا نادراً ما يلتقون ويجتمعون في مكان واحد، فكل واحد منعزل في غرفته الخاصة. وكان ثراء هذه الأسرة والعيشة الرغدة التي ينعم بها أفرادها قد تسبب في خلق حاجز بين أفراد هذه الأسرة، فكل منهم يشعر بالاستقلالية، وبأنه غير محتاج لأخيه الآخر.

وقد طرح الكاتب محمد الياس فقير في مسرحية «المنظرة» قضية التفكك الأسري، حيث يصور الكاتب الابنة (فاتن) وهي تشكو حالها للمرآة لأنها تفتقد وجود المستمع المنصت لهمومها ومشاكلها، ويعاني أخوها (خالد) من نفس المشكلة، فحين يتهرب (خالد) من الحديث مع أخته (فاتن) تعاتبه.. فيرد عليها بأنه أيضاً لا يجد من يستمع إليه:

خالد: سمعي أنا أخليش مع منظرتش وساير عنش...

فاتن: المنظرة تخدع، ولين متى أبقى مخدوعة.. من فضلك خالد خليك معاي، أنا محتاجة إلى إنسان أكلمه.. الوالدة طردها الوالد.

وبعد عتاب (فاتن) لـ(خالد) يرد قائلاً:

خالد: أحس بمشاكلش ؟ إذا كنت أنا نفسي ما حد حاس بمشاكلي.

فاتن: لكن ليش كذه؟ ليش الواحد منّا ما يحس بمشاكل وظروف الآخر حتى بينا نحن في الأسرة الواحدة؟.(١٥).

وهنا يصور الكاتب معاناة كل من (فاتن) و(خالد) كضحية لأسرة مفككة، وصوّر مدى حاجتهما لوجود من يستمع لهما، فالأب دائم الانشغال بأعماله، كما أنه قام بطرد زوجته (أم فاتن) من المنزل.

ونجد أن العامل المشترك بين مسرحيتي«جدتنا العزيزة أهلا» و «المنظرة» هو أن سبب التفكك الأسري وعدم وجود الروابط الأسرية المتين بين أفرد الأسرة هو المادة.

ب) قضية (انحراف الأبناء) :

تعاني بعض الأسر العمانية من مشاكل انحراف الأبناء التي غالباً ما تكون بسبب إهمال أولياء الأمور لأبنائهم وانشغالهم عنهم وعدم متابعتهم. ولقد تناول كتّاب مسرح الشباب قضية إنحراف الأبناء من زاويتين مختلفتين هما: انحراف الأبناء بسبب إهمال أولياء الأمور لهم، أو بسبب غياب صورة الأب المثالي الذي يمثل قدوة صالحه لأبنائه ليحذو حذوه. أو قد ينحرف الابن نتيجةً لمرافقته لأصحاب السوء.

ومن أفضل الأمثلة المسرحية التي تصور انحراف الأبناء بسبب غياب القدوة الصالحة المتمثلة في صورة الأب مسرحية «الشروط» لأحمد الأزكي، حيث صور فيها الأخوان (ماجدة) و(قيس) اللذين يتحرران في سلوكهما من بعض الضوابط الاجتماعية نتيجة لعدم التزام والدهما بهده الضوابط. فالإبن (قيس) يدخن ويسهر لساعات طويلة ويعود للمنزل في ساعات متأخره من الليل، والإبنة (ماجدة) تقضي وقتاً طويلاً من الليل على الهاتف تحدث صديقها، الذي أحضرته ذات مرة إلى البيت وتعرّف والديها عليه وتقول لهم بكل جراه: « هدا صديقي محمود» ولقد تجرأ كل من (ماجدة) و(قيس) للتصرف على هدا النحو، اقتداءً بوالدهما الذي يدخن ويسهر على الهاتف ويخون زوجته مع حبيبته..والاقتباس التالي يوضح لك:

خليل: وتدخن يا قيس، تدخن، تسرق سجائري وتدخنها، وأنا أتساءل دائماً لماذا تنقص علبة السجائر كل يوم..

قيس: نعم يا أبي، أدخن مثلما أنت تدخن أيضاً، ولا تظن أني خالفتك، بل إنني أدخن نفس النوعية التي تدخنها أنت، حتى لا يقول الناس إنني قد خرجت عن طوع أبي، وخالفت أمره ودربه (١٦).

ويقف الأب عاجزاً عن فعل أي شيء لردع أبنائه عن مثل هذه التصرفات، وذلك لأن أبناءه يهددونه بالكشف لأمهم عن خيانته لها.

وكمثال آخر على انحراف الأبناء بسبب مرافقتهم لأصحاب

السوء شخصية(سيف) في مسرحية «الفلج» للكاتب عبد الكريم جواد. حيث يعيش (سيف) في المدينة هاجراً أباه وقريته ومنشغلاً بلهوه وقضاء وقته مع أصحاب السوء المتمثلين في شخصية (جون) -مدير أعماله- وزوجته (روث) اللذين يسعيان إلى إلهائه عن متابعة شركاته بالخمر والنساء. وتنتهي المسرحية بعودة (سيف) إلى صوابه، ولكن بعد فوات الأوان..بعد أن أفلست جميع شركاته وقيام (جون) وزوجته بسرقة جميع أمواله.

ج) قضية (صراع الأجيال) :

بعد التحولات الاقتصادية والاجتماعية والسياسية التي طرأت على المجتمع العماني بعد عام ١٩٧٠م، كان من الطبيعي أن يتبعها تحولات فكرية وثقافية. فالجيل القديم كان له نمط وأسلوب معيشي يختلف عن النمط المعيشي للأفراد في الوقت الحالي، فحصل نوع من الاصطدام الفكري بين جيل الآباء المحافظ، وجيل الأبناء المتحرر والراغب في التغيير، والذى ينزع إلى التحرر من الكثير من القيم والعادات القديمة التي لا يؤمن بها.

ومن الأعمال المسرحية التي قدمها مسرح الشباب، والتي تصور قضية صراع الأجيال، مسرحية (الشروط) لأحمد الأزكي، ومسرحية (جدتنا العزيزة أهلا) لعبد الكريم جواد.

في مسرحية(جدتنا العزيزة أهلا) يقدم الكاتب صورة الجدة القادمة من القرية إلى المدينة لكي تعيد الأمور إلى نصابها في منزل ولدها (أبو الخير). فالجدة تنتقد الكثير من سلوكيات أحفادها مثل إسرافهم المبالغ فيه، وكسلهم واعتمادهم على الخدم اعتمادا كليا وعدم قضاء أوقات فراغهم فيما يفيد.وتحاول الجدة توجيههم بالإقناع مرة وبجعلهم أمام الأمر الواقع مرات أخرى. ويتضايق الاخوة الثلاثة من تصرفاتها إلا أنهم في نهاية المسرحية يقتنعون بان جدتهم كانت على صواب وانها تريد مصلحتهم.

وفي مسرحية الشروط لأحمد الازكي، طرحت قضية صراع الأجيال في صورة هزلية، متمثلة في تصوير الأجنة التوأم اللذين يتحدثان وهما في بطن أمهما فيرفضان أن يولدا قبل أن يلبي والديهما جميع شروطهما، وكان شرطهما الأول أن يغير الأب الاسمين التقليديين اللذين وضعهما لهما، ويستبدلها بأسماء جديدة يختارونها هما بأنفسهما. ومن شروطهما الأخرى أن يعطيا جميع حقوقهما ويتصرفان كما يحلو لهما. والاقتباس التالي يوضح ذلك:

«الجنين الأول : أنا أختار اسمي بنفسي. وأعتقد أن هذا حقي لأنه أنا الذي سأنادي به ولست أنت؟

خليل (الأب) : عندك حق يا ولدي

الجنين الأول : «بتعاظم» لا ينفع الكلام معكم إلا بالقوة. آباء آخر زمن أنا لا زلت في بطن أمي،وأنت تريد أن تفرض سيطرتك علي وتمنعني أبسط حقوقي، وهو اختيار اسمي بنفسي. لم أنزل إلى الأرض بعد وأنت تتصرف معي هكذا، يعلم الله ماذا ستفعل بي بعد ذلك؟»(١٧)

ومن خلال الاقتباس السابق نرى كيف عالج الكاتب احمد الأزكي قضية صراع الأجيال بأسلوب غير تقليدي وأسلوب نقدي هادف.

د) قضية (عقوق الوالدين):

لم يتطرق الكثير من كتّاب المسرح العماني لقضية عقوق الوالدين، ربما لأن هذه الظاهرة لم تبرز على السطح لأن تعاليم ديننا الإسلامي الحنيف شددت على هذه القضية ومن المسرحيات القليلة التي ناقشت هذه القضية مسرحية «المنظرة» للكاتب محمد الياس فقير، حيث قدّم فيها صورة الابن العاق الذي يطرد والده من منزله بعد أن جاء الأخير ليرجوه أن يوافق على عودة زوجته للمنزل بعد أن طردها هذا الابن العاق. ويظهر هذا من الاقتباس التالي:

الرجل(مخاطباً والده) : أبوي من فضلك، أنا ما محتاج إلى دروس ومواعظ، أنا حر في حياتي،لا إنت ولا غيرك يحاسبني على حياتي... أنا خلاص وصلت للقمة، ولا يمكن أرجع للقاع... إذا عجبك كلامي على العين والراس وإذا لا...

الأب : وإذا لا يعني تطردني من البيت... لكن خذ (يحاول أن يرميه بالعصا، إلا أن الرجل العجوز يقع على الأرض

وهو يصرخ)... صدري.. صدري.. حسبي الله عليك.. حسبي الله عليك.. (١٨).

ونلاحظ أن قضية عقوق الوالدين بدأت بالتفاقم في السنوات الأخيرة وللأسف، نظراً لأن الجيل المعاصر ابتعد عن التمسك بالعروة الوثقى.. ديننا الحنيف.. ونأمل أن يسلط كتاب المسرح العماني الضوء على هذه القضية بشكل أكبر.

المبحث الثالث :

قضايا المرأة الاجتماعية الأكثر تكرارا في مسرح الشباب وعلاقة هذه الظاهرة بالمجتمع:

لقد تمت ملاحظة أن هناك عددا من القضايا الاجتماعية التي تمت معالجتها في أكثر من نص مسرحي من نصوص مسرح الشباب، مم يدفعنا إلى التساؤل عن سبب تكرار قضايا اجتماعية محددة في نصوص مسرح الشباب عن غيرها.

ونرى أن تكرار بعض القضايا الاجتماعية في النصوص المسرحية وطرحها أكثر من غيرها إنما يدل على أن هذه القضايا تشكل إلحاحا في الواقع الاجتماعي المعاش. فبروز هذه الظواهر الاجتماعية للسطح في المجتمع جعل كتاب المسرح العماني يلتفتون لها ويطرحونها بكثرة في أعمالهم المسرحية.

ومن القضايا الاجتماعية الأكثر تكرارا في مسرح الشباب هي:

١- قضية الزواج الإجباري.

وقد تمت مناقشة هذه القضية في أكثر من مسرحية من المسرحيات التي توفرت بين أيدينا من بينها:

أ- مسرحية (السفينة لا تزال واقفة) لعبد الكريم جواد.

ب- مسرحية (الفأر) لمحمد الشنفري.

ت- مسرحية (مليونير بالوهم) لمحمد الشنفري.

ث- مسرحية (المنظرة) لمحمد الياس فقير.

ج- مسرحية(الطوي)لمنصور مكاوي.

٢- قضية التفكك الأسري.

وطرحت هذه القضية في كل من المسرحيات التالية :

أ- مسرحية (المنظرة) لمحمد الياس فقير.

ب- مسرحية (جدتنا العزيزة أهلا)لعبد الكريم جواد.

ت- مسرحية (مليونير بالوهم) لمحمد الشنفري.

ث- مسرحية (خيوط العنكبوت) من اعداد عبد الغفور البلوشي.

٣- قضية الخيانة الزوجية :

عولجت هذه القضية في المسرحيات التالية :

أ- مسرحية (الفأر) لمحمد الشنفري.

ب- مسرحية (مليونير بالوهم) لمحمد الشنفري.

ت- مسرحية (الشروط) لأحمد الأزكي.

ث- مسرحية(تحت الرماد) لأحمد الأزكي.

الخلاصة :

وهكذا نلاحظ أن كتاب مسرح الشباب قد تطرقوا للعديد من القضايا الاجتماعية الهامة، ولكن نأمل أن يطرح كتاب مسرح الشباب مستقبلا قضايا اجتماعية أخرى هامة من القضايا المعاصرة في أعمالهم المسرحية المستقبلية، وأن يلتفتوا للقضايا المستجدة مثل قضية الاستخدام السلبي للانترنت وما يشكله من خطورة على انحراف الأبناء وتدمير الأسر.وقضية المخدرات والإدمان على السهر وشرب الخمر.

يظهر تركيز كتاب مسرح الشباب على القضايا الاجتماعية المختصة بفئة عمرية معينة أكثر من الفئات العمرية الأخرى، فلم يتوقف الكتاب كثيرا عند قضايا المراهقين المهمة والملحة التي نعيشها في مجتمع متسارع الإيقاع وتعصف به تيارات ثقافية وفكرية مختلفة.

آملين أن يستمر عطاء مسرح الشباب على يد رواده من كتاب وممثلين ومخرجين ومسؤولين الذين لم يتوانوا في تقديم جل اهتمامهم لدفع الحركة المسرحية في السلطنة للأمام.

الهوامش

١- عبد الكريم جواد، التجربة المسرحية في عمان، ص ١١
٢- «السفينة لا تزال واقفة»، شريط تسجيلي للمسرحية.١
٣- الفلج، ٢٤١
٤- الفلج، ٢٤٢
٥- الفلج، ٧٨١
٦- المنظرة، ٢٣١
٧- المنظرة، ٢٩٢
٨- مليونير بالوهم، ١٩١
٩- مليونير بالوهم، ٨٧١
١٠- الطوي، ٢٩١
١١- الراية، ٥٧-٥٨٢
١٢ - تحت الرماد، ٦١
١٣- الفأر، ٦٢١
١٤ - الطوي، ٤٧١
١٥- المنظرة، ٢٣٢
١٦- الشروط، ١٠٣
١٧ - الشروط،١٣٤
١٨- المنظرة، ٢٩٥

التهمني من فضلك

(مسرحية من مشهدين)

رسمي أبو علي*

«مسرحية من مشهدين مستوحاة من واقعة ألمانية قريبة أعلن فيها الهر ارمينوز عبر الانترنت عن رغبته في الحصول على متبرع مستعد أن يدعه يأكله وقد أكله فعلا». والقضية لا تزال مستمرة في المحاكم الألمانية.

المشهد الأول:

جرس الباب يقرع فيخرج ارمينوز.

هانز: مرحبا.

ارمينوز: من أنت..

هانز «مبتهجا ومستعارا»: ألم تعرفني بعد؟ أنا هانز.

ارمينوز. متنبها: آه..لا تقل لي أنك..

هانز «مقاطعا»: نعم..أنا هو من أعلنت عن رغبتك..

ارمينوز: لا أكاد أصدق.. هل حقا أنت... تفضل بالدخول.

هانز داخلا: ولماذا أنت مندهش. هل تراك تمزح؟

اذا كان الامر كذلك فاسمح لي أن أعبر عن خيبة أملي الشديدة..

ارمينوز: لا.. لا.. لست أمزح.. إنني جاد هانز جاد تماما.. وكل ما في الامر..

هانز «مقاطعا»: كل ما في الامر أنك لم تصدق أن أحداً سوف يستجيب لدعوتك.. اليس كذلك؟

ارمينوز: بالضبط كما تقول.. لم أتوقع أن هذه المعجزة يمكن أن تحدث..

هانز: تسميها معجزة؟

ارمينوز: بالتأكيد.. واذا كنت من النوع الذي لا يميل إلى المبالغة فيمكنك تسميتها بالامر الاستثنائي خارق الوقوع..

* شاعر وكاتب من الأردن

هانز: لعلها المرة الاولى في التاريخ؟

ارمينوز «يفرك يديه»: بالتأكيد إنها المرة الاولى في التاريخ التي يتم فيها الامر بالتراضي وبقدر كبير من الهمة.. والحماس.

هانز: لكن لا تنسى أن هناك بعض القبائل في افريقيا وربما استراليا يمارسون عادة أكل اللحوم البشرية. إذ يجدون أن طعمها سائغ حتى أنه ألذ طعما من الغزلان نفسها.

ارمينوز: وهذا ما يثير شهيتي كثيرا، فقد جربت جميع اللحوم، حتى أنني تذوقت مرة طعم وحيد القرن.

هانز: لابد أن لحمه كان قاسيا..

ارمينوز: ليس الى هذا الحد، فبعد ساعات من وضعه في الفرن بدا لذيذا وهو ليس أسوأ من لحم الحمار الوحشي.

هانز: وهل تذوقت طعم الحمار الوحشي.

ارمينوز: بالتأكيد يا هانز.. لعلك لم تعرف بعد أنني كرست حياتي لتذوق جميع أنواع اللحوم في العالم.

هانز: وفرس البحر.. هل تذوقت لحمه؟

ارمينوز: ما هذا السؤال يا هانز..هل تتصور أنه كان بمقدوري تجاهل تلك الكتلة الهائلة من اللحم اللامع.. صدقني أن لحم فرس البحر وخصوصا الفخذين هما أطيب لحم تذوقته في حياتي اذا استثنينا طعم لحم النمور..

هانز: ياه.. إنك رجل استثنائي بحيث أكاد أقرنك بالنبي الذي بنى سفينة ووضع فيها كل أنواع الحيوانات قبل مجيء الطوفان..

ارمينوز: تقصد نوح..

هانز: نعم.. نوح وكنت قد نسيت اسمه..

ارمينوز: حسنا.. ولكن نوح لم يكن يأكل الحيوانات التي وضعها في سفينته..

هانز: وكيف لي أن أعرف.. لابد أنه كان يجوع بين حين وآخر..

ارمينوز: لكن بقيت نقطة مهمة بالنسبة للقبائل الافريقية التي تستسيغ أكل اللحم البشري..

هانز: وما هي..

ارمينوز: ألم تدركها بعد.. هؤلاء الناس كان يتم أكلهم عنوة.. يتم اصطيادهم وتعريتهم ووضعهم في وعاء كبير بالماء المغلي.

هانز: كان يبدو أنهم منفعلون عندما شاهدت بعضهم في بعض الافلام..

ارمينوز: هم منفعلون من الخوف وليس من المتعة..

هانز: حمقى..أما أنا فأتحرق شوقا لأن تلتهمني يا ارمينوز. وكم أنا شاكر لك أن تمنحني هذه الفرصة النادرة..

ولكن قل لي يا صديقي..من أين جاءتك هذه الهواية..

ارمينوز: منذ طفولتي وأنا أحلم بالتهام رجل أو أكثر.

هانز: ربما كان لك صلة بواحدة من تلك القبائل..هل حدث أن سافر أبوك الى افريقيا..

ارمينوز: خيالك واسع يا صديقي هانز..كلا لم يسافر بسبب بسيط هو أنني لم أعرف أن لي أبا.

هانز: يعني أنك..

ارمينوز: ابن حرام.. نعم.. حتى أنني لم أعرف أمي.

هانز «يفرك يديه»: وأنا كذلك..وأنا كذلك..أترى كم نحن متشابهان يا ارمينوز؟

ارمينوز: مع فارق واحد..هو أنني سأكون الآكل وأنت ستكون المأكول..

هانز: طبعا طبعا..وهذا هو الرائع في الامر ولكن مثل لي يا صديقي..كيف ستأكلني هل تضعني في قدر كبير كما تفعل القبائل الافريقية.

ارمينوز: هل تحب ذلك؟

هانز: جدا.. وليتك تضع جلد حيوان على وسطك وتقرع بعض الطبول.. سيكون المشهد مؤثرا.

ارمينوز: ان لك خيالا واسعا جميلا يا عزيزي.. ولكنني آسف إنني لا أستطيع أن أحقق رغبتك فليس لدي قدر كبير.. كما أنني لا أجيد القرع على الطبول. حتى إنني لا أعرف كيف أرقص.. لكن لدي طريقة عصرية جدا وسريعة..

«يتناول مسدسه ويفاجئ هانز باطلاق رصاصة على رأسه فيخر هانز صريعا» وعلى الفور يبدأ ارمينوز بتقطيع جسده ووضع أجزاء منها في الفرن.. ثم يشرع في أكله.

«نهاية المشهد الاول»

قاعة محكمة: القاضي.. المحلفون. محامي الاتهام محامي الدفاع وعدد كبير من المتفرجين بحيث تضيق قاعة المحكمة عن استيعابهم.

القاضي: نجتمع اليوم للنظر في تهمة القتل الموجهة الى الهر ارمينوز الماثل امامكم وهي كما تعرفون جريمة قتل غير عادية واعترف لم يسبق ان مرت عليَّ جريمة مماثلة.. لقد نظرت في كثير من الجرائم وبعضهما فظيع ولا يمكن تصور مدى بشاعته.. لكن هذه الجريمة فاقت كل التصور فقد قام المتهم، لا بقتل الضحية هانز ولكن قام بتقطيع جسده والتهام اجزاء منه وخاصة الفخذين واليدين.. إنه شيء فظيع ربما يعيدنا الى بدايات الهمجية خلال التاريخ الانساني..وعلى كل حال فالقضية امامكم لتنظروا في العقوبة التي يتوجب ايقاعها على المتهم الذي. ويا للغرابة. يبدو هادئا مبتسما كأنه عائد من حفلة صيد اصطاد فيها احد الارانب البرية وليس رجلا.

الكلمة الآن للادعاء العام.

المدعي العام: من الصعب أن أضيف المزيد لما تفضلتم به، سيدي القاضي.. انها جريمة مروعة هزت المانيا ولا تزال وربما هزت العالم المتحضر برمته..ومهما اتيت من قوة الحجة فإنني عاجز عن وصف مدى القسوة والانحطاط التي تنطوي عليها هذه الجريمة.. ولو كان الامر بيدي لأوقعت بالمتهم العقوبة التي ارتكبها. ولكن نقطة الضعف هنا هو أنه لن يوجد ألماني واحد على استعداد أن يلتهم ولو قطعة صغيرة من لحم هذا المجرم السفاح.. ولذلك وضمن قانون العقوبات أطلب بتنفيذ حكم الاعدام بأشد وسيلة ممكنة.. وأتساءل اذا كان بالامكان وبصورة استثنائية بعث أحد عقوبات القرون الوسطى التي كانت موجودة لدينا، وأعني حرقه بالنار فوق تلة من الحطب شديد الاحتراق.

القاضي: هذا لم يعد ممكنا..فهذه عقوبة تمت للماضي ثم أنني أمام مجرم وليس أمام زنديق مجدف.

الإدعاء العام: هذا مما يحز في نفسي.

القاضي: حسنا..والان الكلمة للدفاع.

محامي الدفاع: سيدي القاضي.. مع احترامي لعدالتكم وتقديري لمدى غضبكم على موكلي الهر ارمينوز.. فانني من حيث المبدأ وببساطة شديدة أقول أنه ما من جريمة هناك.. «ضجة شديدة في قاعة المحكمة...» وأصوات تصرخ: هل تقول ليس هناك جريمة.. هل جننت يا رجل..

القاضي يضرب مطرقته الخشبية صارخا: نظام.. نظام.. لا أريد فوضى وكل من يرفع صوته سأخرجه من القاعة..والآن فليستمر محامي الدفاع..تفضل..

محامي الدفاع: شكرا سيدي القاضي.. أكرر ما قلته دون زيادة أو نقصان.. ليس هناك جريمة في هذه القضية.

ممثل الادعاء صارخا: وتكررها ايها السيد..هذا لا يطاق.

«القاضي متدخلا مرة أخرى»: أرجو الهدوء من ممثل الادعاء وارجو ان لا يقاطع احد محامي الدفاع.. تفضل ايها الهر.

محامي الدفاع: شكرا سيدي القاضي.. وأكرر للمرة الثالثة انه ليست هناك جريمة، لأن أركان الجريمة ليست متوفرة هنا..

القاضي: اشرح الامر أكثر..

محامي الدفاع: سأفعل سيدي.. وسوف أقول على الفور بأن موكلي لم يرتكب أية جريمة لأن المأكول وأعني السيد هانز جاء من تلقاء نفسه الى بيت موكلي وطلب منه بل رجاه بشدة ان يأكله.. فأين الجريمة في هذا؟

محامي الاتهام: ولكن المأكول هانز كان معتوها..

المحامي: انت تقول ذلك.. فهو لم يكن معتوها..

محامي الاتهام: بل كان معتوها ولم يكن يعرف ماذا يفعل وسأثبت ذلك على الفور وأطلب شهادة زوجته السيدة مونيكا..

القاضي: حسنا.. لتتقدم السيدة مونيكا الى منصة الشهود وبعد تلاوة القسم يسألها القاضي:

- حدثينا عن زوجك يا سيدة مونيكا..

مونيكا: كان زوجي المرحوم رجلا رائعا..إنني سأفتقده كثيرا سيدي القاضي..

القاضي: حسنا.. ولكن ألم تلاحظي عليه شيئا ما..

مونيكا: كان له بعض الميول الغريبة..

القاضي: مثل ماذا؟

مونيكا: حسنا.. في بعض المرات كان يطلب مني أن أقطع أحد أصابعه وكان يطلب مني أن التهم هذا الاصبع بعد أن أقطعه.

محامي الاتهام: أترى سيدي القاضي.. هل تسمعون ما تقول؟

القاضي: وهل قطعت أحد أصابعه..

مونيكا: مترددة.. تصعب علي الاجابة.

القاضي: لماذا تصعب عليك.. لابد أنك فعلتها يا سيدة.

مونيكا: مرة واحدة.. اذ قطعت اصبعه الصغير بعد إلحاحه الطويل..

القاضي مستثارا: ولعلك اكلتها بعد ذلك..

مونيكا: ألح علي كثيرا وقال بأن طعمه سيكون طيبا فاضطررت الى أكله بعد أن وضعته في الفرن وأضفت اليه بعض التوابل.

القاضي «ساخرا»: لابد أن طعمه كان سائغا..

مونيكا «بخجل»: يصعب عليَّ قول هذا ولكن طعمه كان سائغا فعلا.. ولولا أنني كنت حريصة على بقية أصابعه من اجل استخدامها في عمله لطلبت منه أن التهم المزيد..

محامي الاتهام: هذه جريمة أخرى.. وأطلب أن تتحول هذه السيدة الى متهمة..

القاضي: صار بودي أن أنسحب من هذه القضية..ان هذا غير معقول..

مونيكا: لماذا يا سيدي.. فقد كنت أحبه كثيرا وأردت أن أحقق رغباته.. خصوصا أن المسكين كان يرجوني بالحاح.. فماذا كان عليَّ أن أفعل؟ وإنني كإمرأة وزوجة صالحة رأيت من واجبي أن أسعد زوجي بالطريقة التي يريدها..

القاضي «وقد خرج عن طوره»: هذا هو أغرب شيء سمعته في حياتي.. لكن دعونا من هذا واسمحي لي أيتها السيدة أن أسألك.. كيف شعرت بعد أن عرفت أن زوجك.. «لا أعرف كيف أقول ذلك».. عندما عرفت أن زوجك قد تم التهامه..

مونيكا: كنت سعيدة من أجله سيدي القاضي فقد حقق أمنية حياته.

القاضي: سعيدة..

مونيكا: طبعا سيدي القاضي كما يليق بأية زوجة مطيعة تحرص على إرضاء رغبات زوجها..

القاضي: يكاد رأسي ينفجر. ولكن أخبريني يا سيدة.. ما هو شعورك تجاه الهر ارمينوز..

مونيكا: تقصد الهر المحترم الذي تكرم بالتهام زوجي؟

القاضي: نعم..هذا ما أعنيه..

مونيكا: ترمق المتهم بإعجاب وحب وتقول للقاضي: اعتقد أنه هر رائع لأنه حقق لزوجي الحبيب ما كان يتمناه.. وأتطلع أن نكون صديقين في المستقبل.

القاضي: يعني أنك لست حاقدة عليه لأنه التهم زوجك..

مونيكا: حاقدة عليه. كلا سيدي. قلت لك قبل قليل أنني ممتنة له ومعجبة به..

وإن كنت أفتقد زوجي بعض الشيء ولكنني سعيدة من أجله..

هنا ينفجر القاضي ويبدأ بتمزيق شعره وكذلك يفعل محامي الدفاع وجميع الحضور وهم يصرخون:

يا هر ارمينوز... التهمنا من فضلك..التهمنا من فضلك.

سردة الوهم

(مسرحية من فصل واحد)

فاطمة الشيدي ★

إلى الماغوط
الذي فجر المسرح في روحي
يوم التقيته في احدى مدن الشعر
أو العكس

(تفتح الستارة على امرأة ذات فوضى في هيئتها (نحاتة) تتحرك بما يشبه حركات الباليه تلف وتدور على خلفية موسيقى متصاعدة في صالة عرض فنية مليئة بالمنحوتات والتماثيل ويمتد الحوار بينها وبين تلك التماثيل مع الموسيقى المتصاعدة جزعا وحزنا).

المرأة : ياتماثيل الفجيعة.. يا أبناء الوله الممتد من القلب إلى الأصابع.. وحيدة أنا الآن تتوسد الغربة موانئ بهجتي.. وتحاصر أقراط الفرح في روحي.. تستأصل أذناي فلا أستطيع سماع صوت سوى العويل.

(يظهر صوت امرأة تبكي بحرقة متصاعدة ومتداخلة مع صوت الموسيقى المرعب ويدخل صوت نشيج لطفل رضيع وهي تتلوى وتتحرك بتهاد حزين)

ساعدوني احدثوا جلبة ما لتخرس هذه الأصوات في رأسي.. الكائنات التي أنحتها كل يوم تحتشد في رأسي.. كل ليلة تجتمع على سريري المؤنث بالفراغ والصمت.. تطالبني بالثأر.. تطالب لعيونها بالبصر.. ولآذانها بالسمع و لأجسادها بالرغبات.. إنهم الآن في رأسي ينصبون لي محاكمة.. يفتتحون برلمانا يعلقون عليه شعارات العدل والحرية والمساواة.. ترتفع أصواتهم.. تطالبني بالقصاص.

(تسمع أصوات تتعالى وفوضى ودخان.. لم ؟.. لم ؟ لم؟ لا.. لا..لا)

(تتحرك بسرعة وخوف والموسيقى تتصاعد لتعبر عن قلق الموقف.. تتجسد التماثيل واحدا تلو الآخر في حوار حقيقي) أرجوكم صنعتكم لأني أحبكم.. صنعتكم لأنني أريد أن أخلق كائنات تتفرع من أناي.. تشبهني وحدي.. أحبها.. تساندني في الضيق..تضحك حين اضحك وتبكي حين أبكي. أو (وتصمت قليلا وبحسرة تكمل) لعلني صنعتكم لأني كنت أقتص ممن أكره في أجسادكم الصماء.. ربما صنعتكم لأقهر أناي وأعدائي..صنعتكم لأخلّد من أحب.. ومن أكره. لا أعرف.. الجميع يفعل هكذا.. أليس لهذا يتزوجون وينجبون.. كي يخلقوا كائنات عاجزة تنفذ لهم مشيئاتهم.. لا أعرف (وتبكي بحرقة) ربما أنا ومن مثلي ننجب أشياء أخرى لا تخلق الفرح.. كائنات الموت.. قصيدة.. نص.. لوحة أووو تماثيل.. إذن أنا أمكم..يا أبنائي البررة لاتتنكروا لي أوقفوا هذا المد

★ شاعرة وباحثة من سلطنة عُمان

مـن السـخـط.. ارحموني.. اسندوا وهـنـي بصمت أجسـادكم.. واشفوا حزني بضحكاتكم الخرساء

التمثال الأول (جسد بلا رأس – يظهر الصوت كأنه يخاطبها مضـافـا إلـيـه التردد واضـحـا): لاااااااااا لا نـريـدك.. نـحـن لانشبهك.. أنت أنجبتينا من رحم أصابعك.. من رحم ذاكرتك وروحك.. لم يـا سـلـيـلـة كـائـنـات الخلق المزيفين لم خـلـعـت العصابـة.. وخرجت من الشرنقة التي خلقت لتحتجبي بها.. لتنجبي أجزاءنا المهشمة، أرواحنا المحنطة.. لم قررت نيابة عنا وأد حرياتنا وحركاتنا.. من وهبك هذا الحق.. حق الخلق.. حق التكوين.. وحق الحجب والتحجيم.. وتفصيل الحواس والرغبات.. أيتها الكائن الأضعف قوَيت وهنك في ضعفنا.. ووضعت خرسك في صمتنا.. وحددت مهامنا وفق رؤاك.

المرأة : لكنكم لم تكونوا شيئا مجرد حجارة.. ولقد جعلتكم كائنات حقيقية أبدعت في تكوينكم.. وهبتكم روحي ورؤاي، فنحن كائنات الرؤى نخلق كائنات من لاشيء.. الشاعر يبني من الكلمة الوحيدة في زحمة المعاجم نصا مكتنز الرؤى والدلالات.. والرسام يخلق من جسد اللوحة البيضاء رحما لكائنات عديدة.. تماما كما تربي المرأة قطعة اللحم لتجعلها رجلا أو امرأة.. فقد كان ينبغي أن يكون الوفاء جزائي.

التمثال : لاااااااا.. لقد سرقت براءتنا.. جمدت رؤانا.. نسجت من أحزاننا مناديل لدمعك ومن فرحنا خلاخيل لبهجتك.. كان يمكن أن نكون أجمل.. شوارع أو عمارات أو جبالا أوأي شيء أجمل وأكثر حياة.. لا غفران لن نستوعب لعنتك ياسليلة أهل الغموض والزيف.. تجمدون اللحظات والفكرة.. تحنطون الفرحة نصا.. والبهاء لوحة.. قساة.. تحتكرون الجمال في قوالب ناقصة.. وتجمدون الزمن بأصابعكم.. تمضغون الدهشة.. وتتسولون الصمت والموت والعبث.. أدعياء الكلمة والقيم.. مصابون بالحكة.. تبدأون بالسير نحو فخاخ التملص.. وحين تحاصركم لعنة الكائنات التي تخلقونها.. تتمنون لو تخلعون تلك الرؤوس وتلقونها في مستنقعات الفرح الميتة..رؤوسكم التي تسكنها أشباحكم المريضة التي صنعتموها من مني جنونكم وفي أرحام رغباتكم في الظهور والاختلاف فلتتصاعد الأدخنة فيها ولتشتعل الفوضى حرائق في مخيماتها.

المرأة : لا لسنا هكذااااااا.. نحن بقايا الضوء الموزع على سكان البسيطة.. هجرنا الظلمة وسكنّا أسطح الأشياء.. لا نتقن سوى الغناء.. والتعري أقمارا أمام الكواكب الموحشة بالعتمة.. هجرنا الظلال وسكنا رؤوس الأصابع.. واستندنا لقوارير الدهشة.. نحن محترفو صيد الكلمات والظلال.. لكنا أيضا أحفاد الجزء الأغبياء بما يكفي.. الأنانيون بما يزيد عن الحد (وتضحك ضحكة سخرية مشوبة بحسرة ووجع): ااااااااااااااه يـا أبـنـائـي الأحـيـاء الميـتـون.. الصـامـتـون الفصحاء حتى أنتم تحاكمونا.. نحن منذ البدء محاكمون ببشاعة في مشهد فج مقتنص الصورة من ذاكرة جمعية سوداء.

– التمثال : أنتم يا سيدتي سدنة الاختلاف المؤطر الرؤى بالرغبة في الظهور.. كائنات تلبس جلوداً ملونة وترفع أصواتها بالنعيق.. كائنات تتراقص على مسارح الفوضى وتتلذذ ببهجة العبث.. كائنات تتلمظ الحضور الدعائي للجرح.. أنتم كائنات ينبغي أن تكف عن المجاهرة بأفعال الكذب والضجيج.

– المرأة : ينبغي أن نمارس الظهور لأن عتمة العزلة مرعبة حد الظلم.. والعدل كائن سماوي لايسكن الأرض..ونحن متعبون. (تمسك رأسها وتتحرك بهستيرية) أسعفوا وجعي يا سادة الصمت.. عانقوا وحدتي.. أدفئوا بردي بشيء من الغناء.

(تظهر أغنية أم كلثوم (غن لي.. كخلفية موسيقية تتدرج في الخفوت)

التمثال الثاني : (رأس : يظهر الصوت من خلاله قويا جلياااااااا متذبذبا في ضحكته المجلجلة) يا سيدتي..هذه الجلبة التي تفتعلوها ستسحقكم.. دعوا العالم يتلذذ في حضيض غائياته الناقصة.. لا تزجوا به في دهاليز الخراب.. دعوا للكلمات فوضى رؤاها وبدائيتها وبساطتها.. حرروا الكائنات من الصمت.. صمت الورق.. وصمت التوابيت والأكفان.

المرأة : (تجلس عند أعتاب التمثال بتعب وذل وخنوع وهي تمسك رأسها بقوة) يا بني خلقتك من هذاااا الرأس الذي ينهشه الوجع.. أطلق بين يدي صلاة العرفان كنت مع كل ضربة أزميل أعالج المخاض وأضع لك اسما.. ووجها وحلما.. هذا الرأس الذي لايشبه الآن سوى خرابة صالحة للنسيان فقط هو رحمك الأول وهبتك الحكمة والحواس وحررتك من الجسد وأرحتك من الرغبات جعلتك سيد العلو..

ربما فعلت هذا لأنني أبداً تمنيت رأسا صامتا هادئا كرأسك.
التمثال الثاني : ألا يكفيك هذا الرأس الذي اختصصت به.. والذي أشقانا وحرمنا لذة الحياة من قال لك أنني لم أكن أرغب في جسد يحقق رغباتي ويحرك اتجاهاتي ويجعلني حقيقيا.
المرأة: (تـنــهض وهــي تحمــلــق في الأفــق) لااااااااااا رأسيييييييي أشعر أن شيئا يتململ فيه.. هكذاااا أموت (وتنحني لليمين) وهكذاااا أموت (وتنحني لليسار).. لا هذا مؤذٍ متعب.. ياصغاري.. يا صغار الوجع المشتعل في غابات الدم.. وفوضى الأحاسيس المتبعثرة.. هذه المقبرة التي صنعتها تنهش فرحي الآن.. موتاها يغادرون أكفانهم.. يرفعون نعوشهم في وجهي.. يجاهرون جزعي بالموت.. يحتجون على ساعة الخلق الصامتة.. على مساحات قبورهم ومسامهم.. وعيونهم.. لاقناعة ولا عرفان آآآآآآه.
التمثال الثالث: (يمثل يدا.. يبدأ في الحوار وبلغة فوقية ومشمئزة): هذا التعب هو الثمن.. لقد ساعدت الضوء ليستفحل في غابات الظلمة الكونية.. لقد هرقت الحجاب واستنفذت طاقات الفرح في شغابات رعناء.. لقد اخترقت جدر العزلة العليا.. ودبرت لأصابع الحفر أظافر من رؤيا.. وأسنان من لغة عمياء.. وخططت كي تستبيحي عرى الصمت.. وتبقري بطون الحواس كي تبوح.. لقد جمدت ذؤابات الحياة.. وعلقت مجازر وهمك الخرقاء على جروح الغيب النازفة وقولبت كل نثارات الفرح الأجمل والدمع الأوجع في بؤر الصمت لاااااااا غفران.
المرأة : بحق الرحمة العليا.. كيف أعتق هذه الروح من فتنة الصخب.. أنا لم أصنع ذنوبي لم أشهد فتنة خلقي.. لقد وجدت بوجعي.. صرخت ساعتي الأولى احتجاجا.. طفقوا يهللون لجزعي.. وكل صرخاتي كانت زفافا في عيون الكون هكذا وجدت بشماتة الموت.. وخفة طائر لايملك سوى النعيق.. هكذا وجدت برعونة الظلام في جلد خفاش.. وخشونة الشقوق في روح لاتملك سوى خيارات الحزن والصمت.. تمنيت لو كنت قطة تلحس أوجاعها حينما يحاصرها الحنين.. وتنادي على من تحب حين ترغب فيه بلغة لايعرفها سواهما.. لكنني جئت كائنا منحوتا بشكل تتوزع تحت جلده وملابسه القنابل الموقوتة..
التمثال الثالث : ولم انتميت لعصابات الحمق التي تتطلع أبدا للمستحيل، وتسيّج أرواحها بالمرهق من الأشياء.. لم لم تقفي عند حدود جسد موغل في الصمت.. وعقل يقايض برغبة أو بفتات.. لم عانقت الشمس ؟.. وفتحت مسامك للقراءة والتأمل.. لم أيقظت كائنات الكهوف في روحك.. وعمرّت المدن الضائعة.. وسخّنت عصارات الأشياء على لهيب العواطف.. لم نادمت الكائنات التي تشتق الحيرة من أفعال الكون.. وتنشد الشك أغنية للمساء.
المرأة : لا أعرف.. لكنني لا أصلح لأدوار أخرى فاقتفيت أثرهم..   صناع فواكه الشمس الطازجة.. يسخنون الدماء المعلبّة ويمدون بصائرهم نحو الله بلا خدر الجنة.. لا أعرف متى سكنتني اللعنة.. لكنه هذا الدرب الأوحد الذي يتقاطر بين ثنايا أوجاعه شهد الفهم وعسل الإدراك.. وأنا لا أقدر إلا على شيء يشبه هذا.
التمثال الرابع: (يمثل منطقة الصدر) : لم قررت خلق كائنات تشبهك وأنت بذرة خلق ضعيفة ناقصة..لم انتهجت نهج السفر الملغم بالحذر..ووليّت السماء ظهرك.. وسرت نحوهم.. الملحدون أدعياء الوعي والفكر، أدعياء الرقة والشعور، الذين يتفننون في جلد ذواتهم   وسلخ كل من يقترب من الحياة.. عمدت لخلق أجساد منتصبة.. هشة تستنفذ طاقات جسدك الملعون وقد حرمت عليه الحياة.
المرأة: لا تجأر بوعي الأحذية في وجهي.. لا تنس إذن.. تدين لي بالعبودية أقذف في وجه سفهك حزني وأسألك الصمت.. لم أخلقك   يا لاشيء لأسجد عند حوافرك المدهونة بالطين.. أنت عاطفة مجتزأة من غيمة جزعي.. أنت رائحة فوضاي وجنوني.. فقط أنت صرخة مخاض لحبلى بالوهم.. أقتاد من صمتك أناشيد الفرح الأرعن.. أعانق في وجهك صوتاً غيبياً يدفعني كي أمشي.. بك أمشي.. بك أذهل قيلا عن عالم الأقزام المتطاول في هذا الكون.. يا قطعة شك من جنوني بك أهذي.. على جسدك الجاف أعلن انتصاراتي على شجيرات الغد الميتة في عمقي.. بك أدرأ الملح المتكلس في وجه البحر على امتداد الحلم داخلي.. يا أنت بك أجاهر بتورطي في جزع الفتنة وأعلق روحي على أوتار الرغبات حين تحاصرني غابات الخارج..
التمثال : هذا مبرر وهن.. لا افهمه.. كل ما أفهمه.. أنكم مشوهون بوعيكم.. متقرفصون على مداخل الرغبات.. تدعون النبوة و لاينبغي لكم إلا الموت لن يحتمل حماقاتكم

غيره.. ولن يواري سوءاتكم الكثيرة غيره.. ولن يخفف من كل الضجيج المتعالي داخلكم غيره.

المرأة : اخرس.. سأكسر عنقك أيها الصدر المتكلس بحرارة إيمان منطفئة.. أحمق.. حمقك يتلمظ بحلاوة تدعي حيازتها في زمن الفقد.. زمن الفقر وظواهر الأشياء.. زمن التجميل والتقديم الموجز للأشياء.. زمن الهوامش واختصارات الله والدين والحب وكل الأشياء العظمى في علب السردين.. تهرب لصيغ التعميم يامخلوقي التافه.. لأنك لاتدرك إلا سفسطة العبارات المجوفة الأحشاء.. تلصق الشعارات على الصدور.. وتعطي تأشيرات دخول وفق المنطق المغلوط...

التمثال الخامس : (يتحدث بهدوء وهو عبارة عن قدم) رفقا سيدتي.. يا عصفورة هذا الكون الأغنى والأبهى ياراحة كل مسافر في مفازات الكون.. من يشبهك ؟ رائعة أنت مختلفة.. وليس من يماثلك في متاهات هذا الكون الناقص.

المرأة : يا طفلي الأجمل.. إذن أنت سعيد بي.. بخلقي إياك.. أتراك ممتنا ليديّ اللتين طفقت تنحت جسدك حتى الجهد.. أتراك ممتن لعينيّ اللتين حشدت كل رؤاها كي تهبك جسور الضوء ونوافذ النور.. هل تساعدني كيف أحرر ذاتي من فوضاي.. كي أستل ذاتي من متن الكفاف..وحواشي الحزن..هل تساعدني كي أخنق صوت الكائنات التي تتوالد في رأسي وتطالبني بالقصاص.. هل تشرح معنى أن نجسد ما نعشق كائنا من جزع ورق أو من فجيعة لوحة أو منحوتة ذات.. هل تتفاوض مع تلك الكائنات المحتشدة على مشارف الوجع في رأسي على هدنة عرفان ووقفة غفران.

التمثال الخامس : قلت أنك رائعة.. مميزة.. أحبك حد الحلم بك..حد الرغبة لكني لست ممتنا لك. ولا أملك غفران. يقتلني جسدي حين أحلم بك في لذة لحظة.. كيف حرمتني مني.. منك ؟..حولت ذاتي قدما تقامر الحزن بالفرح.. والوجع بالنشوة.. روحي تذرع فتنة الحياة شبرااا شبرااا ولا أملك شيئا.. حبست نفسي في شرانق الوحدة والجوع.. أرجوك ساعديني حرريني اسلخي عن جسدي الأحذية والحجارة والصمت والوحدة.. وأشعلي في غاباته الأسئلة. حرريني.

المرأة : (تضحك منفعلة بحزن وجزع – تبدأ في اللف والدوران وهي شبه تهذي في رقصة يتضح من خلالها الحزن والجزع) ماذا. ماذا ؟ لكني أمك من يشتهي أمه أيها الحقير.

التمثال : لست أمي.. لم تلديني من رحمك أيتها الحمقاء ولا رجل سكبني في أحشائك.. عليك اللعنة.. أفرغت نقصك في أجسادنا.. صغت لحظاتك الحقيقة حلما ناقصا في ملامحنا.. تنتمين بجنون لتلك الكائنات المزيفة.. حمقى لاجدوى.. من العبث كل ما تفعلونه.. جنون وعبث لاجدوى منه.. لعبتكم خطيرة تافهة.. سمجة.. نحن كائناتكم نلعنكم كائنات الحبر والورق والصمت واللوحات والمعارض والكتب حررونا.. حرروا أرواحنا من جنونكم وعبثكم وفراغاتكم، دعونا نكون أكثر وجودا وحقيقية.. دعونا نتكاثر في الطرقات.... دعوا الألوان لتنقش بها الجدران وتلون بها وجوه النساء.. دعوا الورق ليعانق الريح أو تأكله الحيوانات الجائعة.. دعوا الحجارة تبنى بها البيوت لتدفأ القلوب وتشهد لحظات الدفء.. حررونا منا / منكم.

المرأة : (خائفة ترجع للخلف وموسيقى القلق تتدافع والأصوات تتعالى في جلبة)

التماثيل الخمسة مع صدى وأصوات خارجية : حررينا.. حررينا عليك اللعنة.

المرأة : ماذا أفعل كيف أقذف صمتي في وجه كل هذا الصَغار والكفر واللاعرفان.. كيف صمتت طويلا كي أنجب هذه الكائنات المتمردة من رحم يدي.. هذه الكائنات التي تماثلني في القرب من الأرض (تمسك رأسها بوجع) آآآآآآآآآآآآآه تعوي صغار الكائنات في رأسي.. تلتقط حبات الحزن من روحي تنزعها.. تسحب أنفاسي... متى قررت ببلاهة خلق هذه الكائنات وكيف أتخلص الآن منها.. (تلهث وفي تعال حاد للهاثها مع ارتفاع حدة الموسيقى تمسك معولا وتبدأ في تكسير التماثيل الواحد تلو الآخر..)

الآن.. أيتها الكائنات المتمردة عودي للأرض.. سأسحقك.. سأحررك وأتحرر منك وأهب روحي للأرض لأغتسل من ضبابية الوجع.. سأثأر لساعات حدادي وموتي ومخاضاتي المتكررة.. الآن أحطم أساور صمتي.. وأشعل شموع الفرح وأقتل أطفالي و أغني (أغني ي ي ي ي يتردد الصوت مع خفوت الإضاءة قليلا قليلا وتتداخل الموسيقى مع صوت لهاثها وصوت ضحك يخرج من التماثيل حين تتحطم الواحد تلو الآخر وتستمر في تكسير التماثيل في حين تعلو أغنية فيروز أعطني الناي وغن).

إظـــ (يغلق الستار قليلا قليلا) ـــــلام.

سيناريو

فيلم 8 1/2

قصة: فيلليني وفلايانو - إخراج: فيديريكو فيلليني

فيديريكو فيلليني، إنيو فلايانو، توليوبينالِلي، برونللو روندي

ترجمة: مهـا لطفي*



نفـق:
تـتـميّز الصور خلال هذا المشهد بـالتناقض الصارخ بين الأسود والأبيض.

١.لـقـطـة مـتـوسـطـة: رأس جـويـدو من الخلف عبر النافذة الخلفية للسيارة.

(لن نرى وجه جويدو إلا بعد المشهد التالي عند اللقطة ٣١)

تبتعد سيارة جويدو بضع بوصات إلى الأمام.تتحرك الكاميرا إلى الأمام ببطء، وكأنها هي الأخرى قد علقت في الزحام. الصوت الوحيد هو صوت طبل منتظم يوحي بضربات قلب.

٢. لقطة بانورامية نحو اليمين، تبدأ من مستوى سطح السيارات وترتفع إلى أن تصل إلى مستوى نوافذ حافلة على الجانب الأيسر من الممر.

٣. لقطة مقرَبة لخلفية رأس جويدو. لقطة بانورامية إلى اليسار نحو وجه رجل في السيارة المجاورة يحدِّق في جويدو، ثم نحو امرأة تبدو مسترخية في مقعد السائق ثم عودة إلى داخل سيارة جويدو. يتناول جويدو قطعة قماش من مقدمة السيارة الداخلية، ويبدأ في مسح الوجه الداخلي للزجاج الأمامي. لقطة بانورامية لركاب السيارة على اليمين، ثم عودة إلى مقدمة سيارة جويدو الداخلية يسَرب جهاز التهوية في السيارة قليلاً من الدخان مصحوبا بصوت انفجار. يأخذ جويدو نفسا عميقا وهو يحاول عبثا ضبط جهاز التهوية، ثم بعد ذلك يفتح الباب.

٤. لقطة طويلة: النصف العلوي من الإطار يحتوى على صف من الأذرع المعلقة خارج شبابيك الحافلة، والنصف السفلي يحتوي على ركاب السيارات يحملقون باتجاه جويدو.

٥. لقطة متوسطة: يتابع جويدو ضرب بابه بعنف. مزيد من الدخان يملأ سيارته. يحاول فتح الشباك إلى ناحية ركاب السيارة. لقطة مقرَبة ليده وهي تضرب وتطرق بأصابعها الشباك. لقطة بانورامية إلى اليمين لرجل في سيارة مرافقة وهو ينظر إليه بوجه خال من

* مترجمة من لبنان

الإحساس. تتحرك الكاميرا ببطء نحو اليمين وتتجه بلقطة بانورامية نحو اليسار على يد جويدو وهي تطرق النافذة.
٦. لقطة متوسطة: لرجُل في سيارة أخرى يدخن سيجارة ويداعب سيدة شبه عارية محاولا إثارتها جنسيا. (نلاحظ فيما بعد أن هذه السيدة هي كارلا، عشيقة جويدو) لقطة بانورامية نحو اليمين تمر بوجهي زوجين في سيارة أخرى، ومنهما إلى سيارة جويدو التي يملؤها الدخان. يطرق جويدو النافذة بكعبي حذائه، ثم ينزلق خارج النافذ في الجانب المقابل.
٧. لقطة متوسطة: يزحف جويدو نحو سقف سيارته.
٨. لقطة مقرَّبة: رجل ينظر باتجاه جويدو. ترتفع الكاميرا بسرعة وتتراجع إلى الخلف قليلاً لتُظهر بلقطة طويلة رجلاً وامرأة في مقدمة الحافلة يحدقان بلا إحساس. لقطة بانورامية تتابع جويدو وذراعاه ممتدتان يطفو فوق أسطح السيارات.
٩. لقطة متوسطة ترتفع نحو ظهر جويدو وهو يطفو مادا ذراعيه، بينما ينتفخ معطفه الأسود بفعل الهواء. عندما يترك الإطار عند الناحية اليمنى تتبدى لنا أسلاك الترام العليا على خلفية السماء الشديدة البياض.
السماء:
١٠. لقطة طويلة تتبع جويدو وهو يطفو سابحا في السماء.
١١. لقطة طويلة من منظور جويدو متقدِّما باتجاه الشمس والسحب المندفعة بسرعة.
١٢. لقطة طويلة من منظور جويدو متوجها نحو بناء من العوارض الخشبية والأسلاك التي نتعرف فيها على البنية الفوقية للمركبة الفضائية التي نراها في المشاهد المتتابعة في نهاية الفيلم.
شاطئ:
١٣. لقطة طويلة: وكيل كلوديا يلبس معطفا بلا أكمام ويركب حصانا.
لقطة بانورامية تتبعه نحو اليمين.
الوكيل الصحفي لكلوديا: أفوكاتو، لقد أمسكت به. يظهر الناطق الصحفي لكلوديا في لقطة متوسطة. ينهض من على الرمل ويقبض على حبل ما ثم ينظر إلى أعلى. يقف وكيل كلوديا ويشير إلى السماء.
وكيل كلوديا الصحفي: هاي. إلى أسفل. انزل إلى أسفل.
١٤. لقطة طويلة من زاوية مرتفعة: من منظور جويدو وهو يطفو فوق الشاطئ رابطا إلى ساقه حبلاً طويلا يمسك به من الأسفل الناطق الصحفي لكلوديا.
١٥. لقطة طويلة لزاوية مرتفعة أقرب من الأولى: الوكيل الصحفي لكلوديا يمسك بنهاية الحبل يشدّه ويضحك.
١٦. وكما في ١٤ يحاول جويدو فك الحبل من حول كاحله.
١٧. لقطة متوسطة من زاوية منخفضة ثم لقطة تقترب بسرعة نحو لقطة مقرَّبة لوكيل كلوديا ينقب في بعض الأوراق وهو على ظهر الحصان.
وكيل كلوديا: انزل نهائياً !
١٨. زاوية مرتفعة جداً من فوق قوام جويدو الذي يسقط إلى الأسفل نحو الماء. صوت شهيق يستمر حتى اللقطة الثانية.
غرفة جويدو في الفندق نهارا:
١٩. لقطة مقربة: ذراع جويدو ممتدَّة إلى أعلى مشدودة من شدة التوتر. يدخل الدكتور الأول. لقطة طويلة من الخلفية اليمنى تتجه يساراً نحو سرير جويدو، تتجه أولا إلى أعلى ثم نحو اليمين، وبعد ذلك نحو جويدو الذي يسعل مراراً خلال هذه اللقطة.
الدكتور الأول: رجاءً سامحني لاقتحامي خلوتك في هذا الصباح الباكر. كيف تشعر؟ أنا واحد من المعجبين بك، أنا سعيد جداً بلقائك. هل يمكننا أن نبدأ؟
لقطة بانورامية نحو اليسار من وراء رأس جويدو تستمر لتصل إلى ممرضة متقدمة في السن تدخل من وراء ستارة بيضاء.
الممرضة: هل تسمح لي باستعمال طابعتك يا سيدي؟
لقطة بانورامية يمينا، حيث الطبيب الثاني الذي يحمل سماعة ويجلس بقرب سرير جويدو، لقطة متوسطة.
الدكتور الثاني: اكشف ذراعك واتركه مسترخيا.
٢٠. لقطة مقرَّبة: جريدة يقرأها الطبيب الأول تملأ اليمين الأمامي، لقطة طويلة: الممرضة في اليسار الخلفي.
الممرضة: كم عمرك؟
جويدو: ثلاث وأربعون.
الطبيب الثاني: رجاء، قف.
يرمي الطبيب الأول الجريدة وينحني بدماثة على جانب السرير.
الطبيب الأول: حسناً ماذا تطبخ لنا؟ فيلماً آخر بلا أمل؟
الممرضة: هل هذه هي المرة الأولى التي تعالج فيها؟
جويدو: نعم.
٢١. لقطة مقرَّبة: ظهر جويدو يغطيه شرشف. ينقر الطبيب الأول على صدر جويدو ثم يضع أذنه عليه.
الطبيب الثاني: نفس عميق.
قرع على الباب.
جويدو: أدخل.
٢٢. لقطة طويلة عبر ضلفة من الزجاج المحفور. نرى دوميير يرتدي رداء حمام وبيجاما ويدخل إلى غرفة جويدو. رغم أنه طوال سير الفيلم نادراً ما ينطق بكلمة فرنسية أكثر من الإيطالية، إلاّ أنه في الواقع يتفوه الإيطالية الأكاديمية المطعمة بلكنة فرنسية.
دوميير: آه، أنا آسف. سوف اعود فيما بعد. يبدأ دوميير بالتراجع إلى الخلف.
٢٣. كما في ٢١.
جويدو: كلا، تعال، ادخل.
٢٤. لقطة مقرَّبة متوسطة: تتابع دوميير وهو يدخل ويسير باتجاه اليسار. الطبيب الثاني (بعيدا) خذ نفسا. (يتوقف) أعمق من ذلك.
دوميير: صباح الخير.
٢٥. لقطة طويلة: دوميير.

دومبير: هل يُسمح لي بالتدخين؟ يجلس دومبير على كرسي عند الحائط البعيد مستغرقاً بأفكاره. يحمل في حضنه سيناريو.

الطبيب الثاني: (بعيدا) أسعل.

٢٦. لقطة مقرّبة: يدا جويدو، رأسه مختبئ في ثوبه. يسعل.

الطبيب الثاني (بعيدا): خذ نفسا.

جويدو: هل قرأته؟

٢٧. كما في ٢٥.

دومبير: نعم.

٢٨. كما في ٢٦.

الطبيب الثاني: خذ نفسا.

جويدو: وما رأيك فيه؟

٢٩. كما في ٢٧. يملّس دومبير بيده ما تبقى من الشعر في رأسه.

دومبير: حسنا، لقد وضعت بضع ملاحظات. ولكن سوف نتكلم عنه... فيما بعد.

٣٠. لقطة مقرّبة: ساق وذراع الطبيب الثاني، ساق جويدو العارية التي ربت عليها الطبيب.

الطبيب الثاني (بعيدا): جسدك منهك بسبب كثرة العمل. شكرا. يمكنك ارتداء ثيابك. (لقطة بانورامية ترصد حركة يدي الطبيب وهو يضع مطرقته في كيسها على السرير. السرير مزدحم بصور النساء. يلتقط احداها) فتاة جميلة. أمريكية أليس كذلك؟

٣١. لقطة طويلة: الطبيب الثاني يسير باتجاه اليمين مع حقيبته وجويدو يسير يمينا يرتدي ثيابه. هذه أول ومضة لوجه جويدو في الفيلم. لقطة بانورامية نحو اليمين تظهر الطبيب الأول يقف مصافحاً يد جويدو والممرضة التي تقوم بطباعة التعليمات.

الطبيب الثاني (يشير إلى الصور) لا شك أنك تملك بضاعة جيدة هنا.... (عندما يبدأ جويدو بالكلام، جزء من كلام الطبيب الثاني يصبح غير مفهوم.) هذا العلاج حتماً سيفيدك جدا. (يخاطب الممرضة) لذلك، يا آنسة، كل يوم وعلى معدة خاوية، يعطى ٣٠٠ جرام من الماء المعدني ليشربها على ثلاث دفعات بين الواحدة والأخرى ربع ساعة. حمام وحل كل يومين. بعد كل جلسة علاج بالوحل، حمام بالمياه المعدنية لمدة عشر دقائق، تبعاً للوصفة الطبية. نظام خاص للطعام..... وفي نهاية الأسبوع الأول من العلاج تتوقف كافة العلاجات الموصوفة لمدة يومين. بينما يخطو الطبيب الثاني من الشمال إلى اليمين وهو يعطي هذه التعليمات للممرضة، ويخطو الطبيب الأول وهو يروّح بجريدته، تتراجع الكاميرا إلى الخلف، فيما يسير جويدو إلى الأمام دائما وهو يرتدي نصف ملابسه متجاوزاً دومبير الهادئ.

جويدو: كم الساعة الآن؟

دومبير: سأنتظرك عند الينابيع إذا أردت ذلك؟

جويدو: حسنا، شكرا. يدخل جويدو الحمام إلى جهة اليمين.

حمام جويدو:

٣٢. لقطة من أسفل إلى أعلى على مرآة الحمام بينما يسير جويدو فيدخل بلقطة مقرّبة. (الموسيقى لفاغنر Die Walkure الفصل الثالث. تستمر طوال هذا المشهد ومنه إلى المشهد الثاني. يضيئ جويدو النور فنرى وجهه اخيرا بوضوح. ينظر بكآبة إلى انعكاس صورته في المرآة. تقاطيعه يملأها الغرور والهالات السوداء تحيط بعينيه.

٣٣. لقطة طويلة: جويدو في الحمام الواسع. يحكّ رأسه بعد أن انتهى من ارتداء ملابسه. يملأ الغرفة فيضان من الضوء المشرق، يصاحبه صوت كهربائي. (الضوء والصوت كلاهما سيعادان بضع مرات في الفيلم. إنهما يشيران إلى الأضواء الفائضة والطنين الكهربائي لخشبة مسرح الصوت السينمائي.) يسير جويدو باتجاه اليمين، ويبدأ في خلع ملابسه. يقرع جرس الهاتف. يستدير نحوه بانزعاج ويرافق كل صوت بالقرفصة أكثر فأكثر.

شرفة المنتجع وأراضيه. نهارا. اللقطات ٣٤ - ٤١ تظهر من منظور جويدو.

٣٤. لقطة بانورامية شمالاً تغطي أراضي المنتجع. نرى الناس في تصرفات ومواقف متنوعة: يسيرون، يقفون، في لقطات مقربة، في لقطة متوسطة، وفي لقطات مطوّلة. ينتبهون لوجود جويدو بأن ينظروا مباشرة إلى الكاميرا. يتجاهلونه، يحملون كؤوس المياه المعدنية، يشربون المياه. النساء أنيقات يلبسن ثياباً شبيهة بأزياء الثلاثينيات. العديد منهن يحملن المظلات. رجل كهل يشرب المياه المعدنية. الكاميرا تتبعه وهو يسير باتجاه امرأة تجلس على مقعد ثابت ذي ظهر عال مقوس، تبتسم من نشوة الموسيقى. لقطة بانورامية تسير باتجاه كاهن وبضع راهبات ومجموعة من النساء وفي مقدمتهن واحدة ترسل قبلة باتجاه الكاميرا. لقطة متوسطة لقائد اوركسترا يحرك ذراعه.

٣٥. لقطة بانورامية نحو اليمين. لقطة متوسطة ولقطة مقرّبة: راهبات يمشين بعيدا عن الكاميرا ؛ نساء يجلسن في المقدمة يلوحن بأيديهن ؛ امرأة وجهها خال من التعبير تلبس نظارة سوداء ضخمة وتتدلى سيجارة من شفتيها فيما تدوّر ببطء مظلتها السوداء المنقطة. امرأة بدينة نائمة ترتدي ثياباً بيضاء.

٣٦. لقطة طويلة: كاهن ملتح، يجلس على أحد البنوك الأثرية الثابتة يهزّ ساقيه بترافق مع الموسيقى. سيدتان كهلتان تعبران من اليمين إلى اليسار في الفسحة الأمامية. لقطة بانورامية لممرضتين تساعدان على الجلوس رجلا كهلاً يلبس سروالاً قصيرا. تستمر اللقطة

البانورامية، لقطة مقرّبة في الفسحة الأمامية لامرأة تلبس ثيابا شديدة الرجولة.
٣٧. لقطة بانورامية نحو اليسار. لقطة طويلة لصف من الناس وكؤوسهم في أيديهم، يتقدمون من اليمين إلى اليسار على أنغام الموسيقى.
لقطة متوسطة لراهبة في الفسحة الأمامية، تشرب مياهها المعدنية وتبتسم للكاميرا ثم تستدير عائدة وهي تقهقه. تستمر اللقطة البانورامية نحو اليسار، بينما تتحرك الأشكال الأخرى من اليسار إلى اليمين، في الفسحة النصفية.
٣٨. لقطة بانورامية تتابع رجلاً يتحرك نحو اليمين في لقطة مقرّبة، وعصاه تهتز في إحدى يديه، بينما يحمل نظارته في الأخرى ؛ لقطة بانورامية خفيفة نحو اليسار تتابع بلقطة متوسطة رجلا يحمي رأسه بجريدة من الشمس. عندما يغادر الكادر نرى صفا من النساء الصغيرات يلبسن زياً موحداً أبيض ويصطففن في الفسحة الأمامية حتى الخلفية.
بضعة أرجل تقف في خندق تحت سطح الأرض تملأ كؤوس المياه لمن يتناولون العلاج.
٣٩. لقطة طويلة من زاوية منخفضة: أناس يسيرون على درج وضعت الأوركسترا على قمته.
٤٠. لقطة طويلة جداً من زاوية مرتفعة: شرفة المنتجع، يدور الينبوع من اليمين ويلف حول الخلفية. يقف الناس في ثلاثة صفوف بانتظار مياههم المعدنية. بينما تنزل الكاميرا لتظهر راهبتين ورجلاً وامرأة في لقطة متوسطة، يجلسون في أجزاء مختلفة من الشرفة. تنهي الأوركسترا عزفها لمقطوعة فاغنر.
٤١. نسمع الآن افتتاحية روسيني «حلاق أشبيلية». امرأتان بأزيائهما الموحدة السوداء يمشيا في الفسحة الأمامية بعيدا عن الكاميرا وينضمّان إلى صف الناس الذين ينتظرون ملء كؤوسهم. أحداهما تحمل مظلة سوداء. لقطة طويلة تظهر البنات وهن يقدمن الماء، على الجانب الأيسر.
٤٢. لقطة مقرّبة: وجوه الناس تتحرك صفوفا، من اليمين إلى اليسار. يظهر وجه جويدو. لقطة مقربة والكاميرا تتبعه. إنه يلبس نظارة غامقة اللون ينظر يميناً ويساراً ثم يرمي سيجارته. ينزل نظارته إلى جسر منخاره. تتوقف الموسيقى، من هنا يبدأ سكون مصطنع إلى أن نصل إلى رقم ٥٠ حيث يتكلم جويدو.
٤٣. لقطة طويلة جداً تظهر كلوديا في الغابات وهي تلبس زياً موحداً أبيض والإطار مأخوذ بين الجدران الأثرية التي تحيط بالينبوع.
٤٤. لقطة مقرّبة متوسطة: جويدو ينظر من فوق إطار نظارته وهو ينقر بأصبعه على طرف أنفه.
٤٥. لقطة طويلة لكلوديا قادمة بين الجدران. ذراعاها مقفلان على صدرها بتواضع. وبينما تقترب تفتح ذراعيها وتتابع التقدّم بسرعة عبر الإطار من الشمال إلى اليمين بحركة شبيهة بالرقص.

٤٦. لقطة مقربة لكلوديا. وهي تبتسم ابتسامة مشعّة وتتحرك نحو اليمين.
٤٧. كما في ٤٤.
٤٨. لقطة مقربة لكلوديا وهي تنحني خارج الإطار.
٤٩. لقطة مقربة من زاوية مرتفعة ليد كلوديا وهي تحمل كأساً من المياه المعدنية. لقطة من الأسفل إلى الأعلى وهي تقدم كأساً إلى جويدو. لقطة مقرّبة متوسطة لوجهها الباسم.
٥٠. كما في ٤٧. جويدو مذهولا.
جويدو (هامسا): شكرا.
خادم (بعيدا): سيدى.
تبدأ الموسيقى مرة أخرى.
٥١. في مكان كلوديا نجد خادمة لجوجة، متعبة، تغلي عصبية، تمسح حاجبها بيد وبالأخرى تقدّم إلى جويدو كأسه.
الخادمة: سيدى، كأسك.
٥٢. كما في ٥٠. بعد أن انتزع من أحلام اليقظة يعيد جويدو نظارته إلى مكانها الصحيح. بعد أن يتقبل المياه الخاصة به ويخرج من الإطار يمينا. تأخذ مكانه سيدة عجوز قصيرة تحمل مظلة.
لقطة طويلة: الشرفة، جدرانها العالية وانفتاحها على الغابة، وصفوف الناس. يسير جويدو إلى الأمام وهو يلوّح بيده، لقطة مقرّبة متوسطة: كتف دوميير من الخلف ورأسه وقد وقف ليردّ السلام على جويدو.
دوميير: هأنذا.
٥٤. خلال معظم هذه اللقطة نرى دوميير تلاحقه الكاميرا بلقطات مقربة، بعضها على وجهه كاملا وبعضها من الجنب وأخرى من منظور جويدو.
يتحرك دوميير من اليسار إلى اليمين متوقفاً بين الفترة والأخرى.
دوميير: هل تريد أن نتكلم حول الفيلم؟
جويدو (بعيدا): نعم. طبعا.
دوميير: حسنا. أتأمل أن تخبرني إذا ما أردت أن يرى منتجك هذا التقرير. (يلوّح بقصاصة ورق) بصراحة، لا أريد أن أسبب لك المشاكل.
جويدو (بعيدا): كلا، لاتهتم. أنا الذي طلبت سماع رأيك.
دوميير: لاحظ، القراءة الأولى ترينا بوضوح فقدان الفكرة المركزية والتي تؤسس لعقدة الفيلم أو كما تريد أن تسميها، الإطار الفلسفي.....
جويدو (بعيدا): هل يمكن أن نجلس؟
يتابع دوميير السير نحو اليمين.
دوميير.... وبذلك يصبح الفيلم (بالفرنسية) سلسلة (بالإيطالية) من الأحداث شديدة المجانية. وبسبب واقعيتها الغامضة تصبح ربما مسلية. (ينحنى مستنداً إلى واحد من المقاعد الثابتة. وتحت ذراعه نرى جويدو جالساً يشرب مياهه المعدنية في لقطة متوسطة.) الواحد منا يتساءل ما الذي يريده الكتّاب. هل يريدوننا أن نفكر؟ هل يريدون أن يخيفونا؟ (لقطة بانورامية نحو اليمين على دوميير، في لقطة مقرّبة وهو يستدير مبتعداً عن جويدو.) منذ البداية تماماً تظهر الحركة إلهاماً شاعرياً مسلوبا. (يحك دوميير أصبعين معا ليوحي

بفقر السيناريو. تتابعه الكاميرا إلى الخلف وهو يستدير وينحني لينفض الغبار عن ساق سرواله ثم يجلس على الجانب البعيد قرب جويدو في لقطة مطولة.) أعذرني لقولي هذا، ولكنه قد يكون النموذج المحزن الأمثل الذي يؤكد أن السينما تراجعت خمسين سنة عن باقي الفنون تراجعاً لاسبيل لمعالجته. الموضوع لا يمكن إدخاله تحت خانة الفيلم الطليعي بالرغم مما به من نقاط ضعف موجودة في هذا النوع.

٥٥. لقطة متوسطة: بانورامية باتجاه يمين دوميير متضمنة جويدو.

دوميير: سجلت بعض الملاحظات ولكنني لا أعتقد أنها ستكون ذات نفع لك.

جويدو: شكرا.

يعطي دوميير بعض الملاحظات لجويدو الذي يبدأ بقراءتها.

دوميير: في الحقيقة لقد فاجأتني بالقيام بعمل مشترك معي لأنني بصراحة لا أظن أن مثل هذا التعاون سيثمر عملا ما.

جويدو: (يفتح دفتر الملاحظات.) كلا، كلا، كلا. على العكس من ذلك. سوف تكون معيناً لي. (ينحني إلى الأمام وقد بدا لوحده في لقطة متوسطة يتكلم بتردد) كما ترى، الفيلم... إنني حقاً أريد أن أصنع هذا الفيلم. لقد أجَّلت البداية أسبوعين..... فقط... لأنني... (ينظر إلى أعلى نحو اليسار، يتشتت ذهنه لما يراه ثم يقف ويصرخ.)

ميزابوتا! (ينظر إلى أسفل باتجاه ميزابوتا) سامحني. (لقطة بانورامية تتبع جويدو نحو اليسار.) ميزابوتا ! ماريو ! وأنتما أيضا هنا ! لقطة طويلة لميزابوتا من فوق كتف جويدو وهو يلبس ملابس رياضية مناقضة لما يلبسه الآخرون في النبع من ملابس رسمية.

ميزابوتا: جويدو ! (ينحني بساقين منثنيتين، ويشق ميزابوتا طريقه بعناء إلى أعلى تلة صغيرة.)

جويدو: حسنا، الآن، ما الذي جرى لك؟ ما الذي أصابك؟ (عندما يقترب ميزابوتا من جويدو يضحك، ينتصب واقفاً ويقفز إلى الأمام، ويقفز في الهواء بحيوية مبالغ فيها ثم يعانق صديقه.)

ميزابوتا: مرحباً !

جويدو: اذهب....

٥٦. لقطة مقرَّبة متوسطة: جويدو وميزابوتا.

ميزابوتا: مرحبا، جويدون (١)،كيف حالك؟

جويدو: حسنا.

ميزابوتا: آه، لقد بدأ ينبت لك شعر أبيض، أيها السنايوراز (٢) العجوز.

جويدو: وماذا عن حالك أنت؟

ميزابوتا: (ينظر إلى أسفل باتجاه كأس جويدو): ماذا تفعل؟ أنت تشرب هذه الأشياء؟ إنها سيئة. سوف تصيبك بالمرض.

جويدو: نعم، قالو إن كبدي لا يعمل... وما نوع العلاج الذي تأخذه أنت؟

ميزابوتا: (بتعبير جاد): انتظر لحظة. (عند استدارته، لقطة بانورامية من فوق كتفه نحو جلوريا، امرأة شابة، وفي لقطة طويلة تسير إلى الأمام، تنظر إلى الأرض، حذاؤها في يدها). جلوريا !

جويدو (بعيدا): ابنتك ! يا الهي كم كبرت. تعود اللقطة البانورامية نحو ميزابوتا وجويدو.

ميزابوتا: كلا، إنها ليست ابنتي. (ينظر مرة ثانية باتجاه جلوريا.)

جلوريا (بعيدا): شيء مخيف.

٥٧. لقطة مقرَّبة: جلوريا. رأسها منحن إلى الأمام بحيث يمتلىء الإطار بمعظمه بقبعتها السوداء الواسعة الدائرية. تتكلم الإيطالية المليئة بالأخطاء ولهجتها أمريكية قوية.

جلوريا: النحلة القاسية امتصت الحياة من هذه الأزهار المسكينة.

بينما تنظر إلى أعلى نسمع الأوركسترا وقد بدأت بالعزف (رقصة المزمار القصبي لتشايكوفسكي من متتالية كسارة البندق)

ميزابوتا (بعيدا): عزيزتي، تعالي إلى هنا.

تبتسم جلوريا.

ميزابوتا (بعيدا): أود أن أعرفك بصديقي....

جلوريا: سامحني. حذائي.

٥٨. لقطة متوسطة: جويدو وميزابوتا. يخطو جويدو إلى الأمام ليصافحها.

جلوريا (بعيدا): جلوريا... جلوريا مورين.

جويدو: يسرني لقاءوك.

جلوريا: (بعيداً بالإنجليزية): كيف حالك؟

جويدو: حسنا، شكرا.

٥٩. كما في ٥٧.

جلوريا: أعرف كل شيء عنك. بيوبي دائما، دائماً يخبرني. حتى إننا تشاجرنا شجاراً عنيفاً لأنني أنتقدت فيلمك الأخير بشدة.

(يدخل ميزابوتا من اليسار ويضع ذراعيه حول جلوريا).

ميزابوتا: هذا ليس حقيقي. لقد أحببته كثيرا. (يضحك بعصبية) هل نستطيع أن نشرب شيئا؟ لنذهب.

٦٠. لقطة مقربة متوسطة: جويدو يبتسم بشيء من السخرية. يستدير نحو اليسار ويبدأ بالسير، والكاميرا تلاحق حركته.

ميزابوتا (بعيدا): كيف حالك؟ هل أنت لوحدك؟

٦١. لقطة مقربة متوسطة: نتابع جلوريا وميزابوتا وهما يسيران يمينا.

ميزابوتا: زوجتك؟

جويدو (بعيدا): كلا. أنا لوحدي.

ميزابوتا: من الأفضل هكذا. حسنا، أعني أفضل بوجه عام. هل سمعت أخباري أنا وتينا، كلا؟

جويدو (بعيدا): تينا؟

ميزابوتا: حسنا، نحن بانتظار إلغاء الزواج. ميزابوتا وجلوريا يتوقفان عن السير. جلوريا تخجل من اهتمام ميزابوتا الشديد.

جويدو (بعيدا): آه.

ميزابوتا: لهذا نحن هنا معا. نحن مخطوبان. يقبل جلوريا التي تبدو خجلة قليلاً تتابع النظر بتفحص نحو جويدو.

جويدو (بعيدا): تهاني.

ميزابوتا: (يضحك بعصبية): حسنا، يا جيدون. ما العمل الذي تقوم به الآن؟ شيئاً جيدا؟

يقف دوميير وراء الاثنين.

٦٢. لقطة مقربة متوسطة: جويدو.

ميزابوتا (بعيدا): هذا حتماً مكان مثالي للتفكير...

جويدو: سامحني. دوميير، الكاتب. الآنسة...

٦٣. لقطة متوسطة: تستدير جلوريا لتصافح دوميير.

جويدو (بعيدا): سامحيني... ما اسمك، أرجوك؟

جلوريا تستدير باتجاه جويدو وتبتسم ابتسامة واسعة: جلوريا.

ميزابوتا (بعيدا): جلوريا مورين.

تستدير جلوريا نحو دوميير.

جلوريا: أنا سعيدة جداً بلقائك انا معجبة جداً بك.

دوميير: أنت تطريبنني. (يضع نظارته على عينيه.) هل أنت ممثلة؟ لقد رأيت صورتك في مكان ما.

جلوريا: ممثلة؟ نعم. أملك طموحاً في هذا المجال. (تستدير لتنظر في اتجاه جويدو.) في الواقع طموحاً شديدا. ولكن هذا يكفى الآن.

يظهر ميزابوتا بين جلوريا ودوميير.

ميزابوتا: تحمل شهادة في الفلسفة. (يعرّف بنفسه) ماريو ميزابوتا.

دوميير: سعدت بلقائك.

جلوريا: لم أحصل على الدرجة بعد. أنا مازلت أكتب رسالتي. وهذا يختلف قليلا.

دوميير: ما هو الموضوع؟

لقطة بانورامية تتبع جلوريا وهي تستدير، تسير نحو اليمين وتجلس على أحد المقاعد تظهر ساقيها بقصد الإثارة وهي تلبس حذاءها.

جلوريا: آه، إنه موضوع صعب. عزلة الإنسان الحديث في المسرح المعاصر.

ميزابوتا (بعيدا): أطروحة ممتعة أليس كذلك يا أستاذ؟

٦٤. لقطة مقرّبة متوسطة: جويدو ورأسه محن إلى الأمام. لقطة بانورامية تتبعه نحو اليمين.

دوميير (بعيدا): والظهور غير المتوقع للفتاة عند الينبوع... ماذا يعني؟ هدية من الطهارة والدفء للبطل؟

جويدو تائه في أفكاره الخاصة، يقرأ برقية.

محطة القطار نهارا:

المحطة صغيرة متلألئة، أنيقة مزينة بالأزهار واللمبات الرشيقة.

٦٥. لقطة طويلة: يجلس جويدو على بنك إلى اليسار تحت إعلان للبيرة. الإطار بمعظمه مملوء ببوابة حديدية. عبرها نرى خط السكة الحديد الممتد. يقف حمال وراء البوابة إلى اليمين. جرس يقرع.

دوميير: (بعيدا، يتابع الكلام الذي بدأه في اللقطة السابقة): بين جميع الرموز الموجودة في قصتك هذا أسوأها ـ مليئة بـ الغـ.....

تقطع كلمة الغموض بصوت صفارة القطار. بحركة تنم عن نفاد الصبر يرمي جويدو البرقية أرضا. يعيد النظر بمضمونها فيتوقف.

لقطة بانورامية نحو اليمين وهو يجتاز الطريق ليلتقط البرقية المكرمشة.

تستمر اللقطة البانورامية وهو ينظر نحو القطار المقترب ويتابع السير نحو اليمين، ثم ينحني على حاجز ليراقب القطار يتقدم نحو المحطة. يقف تقريبا بقربه.

٦٦. لقطة مقربة نصفية: جويدو يعبس ولا يبدو عليه الحماس للقاء القطار.

٦٧. لقطة طويلة: القطار من منظور جويدو. الركاب ينزلون: رجل دين، امرأة وطفل. يتجه الحمال بعربته لمقابلتهم.

٦٨. كما في ٦٦. يضع جويدو نظارته.

٦٩. كما في ٦٧. يغلق الحمَّال الباب ويسير الركاب الثلاثة إلى الأمام. في الفسحة الأمامية، لقطة مقرَّبة ليد ملاحظ الخط وصفارته. يصفر الملاحظ معلناً عن موعد مغادرة القطار.

٧٠. كما في ٦٨. جيدو مرتبك لا يدري ما يفعل. يستدير عائداً ويسير نحو اليسار.

جويدو (يخاطب نفسه): إنها لم تأت. وهذا أفضل.

٧١. لقطة متوسطة: جويدو يسير إلى الأمام، يروّح بجريدة.

لقطة بانورامية وهو يتابع السير يمينا، ثم يقف وظهره إلى الكاميرا. بينما يتوجه القطار خارج المحطة تظهر كارلا من على اليمين، لقطة طويلة لها وهي تلبس قبعة بيضاء واسعة وياقة بيضاء وتحمل فروة يدين بيضاء وعلبة قبّعة. يتبعها حمّال يحمل العديد من حقائبها. تسير بضع خطوات بمشيتها المثيرة، تنادي جويدو وتلوح له بيدها، تضحك، تثني ركبتها ثم تستقيم إلى أعلى وكأنما تقول له «احزر من هنا»؟

يلوّح جويدو بجريدته وهو بارتخاء، ثم يستدير بعيداً ليرى إن كان أحد يراقبه. يذهب لملاقاتها فيما تتمايل نحوه وهي تتلوى وتقهقه. المسافرون الآخرون يجتازون الطريق من اليسار إلى اليمين في الفسحة الأمامية.

٧٢. لقطة مقربة متوسطة: جويدو يقبل يد كارلا.

كارلا (تبتسم *ابتسامة عريضة*): ياك. (*عبر الفيلم كله تقطّع كارلا كلامها بأصوات ليس لها معنى ـ سغولب، سماك، سجورب، سناب ـ بعضها مأخوذ من المقاطع الكوميديه في «دونالد داك» وهذه تخفي السعادة والرغبة الجنسية، إلخ*) كيف حالك؟

جويدو: (مؤخرة رأسه موجهة نحو الكاميرا): إذا ـ إذا. لا بأس.
كارلا: هل يعرفك أحد هنا.
جويدو: كلا لا أعتقد ذلك. ولكنك أحضرت كل هذه الأمتعة؟
تستدير كارلا بعيدا فتتعقبها الكاميرا إلى الأمام وهي تسير باتجاه الحمّال والأمتعة.
كارلا: آه، ليس هنالك سوى خمس حقائب. ملابس السهرة تأخذ حيزاً كبيرا. اشتريت واحدا... انتظر فقط حتى تراه. (نحو الحمّال) هل حمّلت كل شيء.
الحمّال: نعم، كل شيء.
تستدير كارلا وتنظر باتجاه جويدو.
جويدو(بعيدا): ولكن يا كارلا، الناس هنا يذهبون إلى الفراش باكراً. ليس هنالك ما يجرى.
تتحرك الكاميرا إلى الخلف، بينما تسير كارلا إلى الأمام في لقطة مقربة متوسطة.
كارلا: ولكن هذا منتجع أنيق. لا ريب أن هنالك عرضا للأزياء فيه. حتى في فندقنا لابد من وجود نادِ ليلي، أليس كذلك؟
(يظهر جويدو من الناحية اليمنى، ثم يتجه وراءها وهما يسيران إلى الأمام.) هل كنت ولداً مهذبا؟
جويدو: نعم، نعم، نعم. ولكن، أريد أن أخبرك بشيء. (يتوجه بعصبية عائداً إلى الجانب الآخر من الإطار) أنا... أنا لم أتمكن من إيجاد غرفة لك في فندقي. وعلى أي حال فهو ممتلئ بأناس يعرفونني، ولذلك، فقد قررت أنه من الأفضل أن تقيمي في مكان آخر. فندق ممتاز، لطيف جدا.
كارلا: (تعبس كطفل أصيب بخيبة أمل): ولكن لماذا؟
جويدو: (ينظر إلى أسفل ثم يضع يده على خلفية كارلا): وما أخباره؟
كارلا: (مسرورة، ضاحكة): سجولب ! حسن جدا.
جويدو: م. م. م.
٧٣. لقطة طويلة عبر بوابة حديدية لجويدو وكارلا يسيران من الشمال إلى اليمين وثم بعيداً عن الكاميرا، نحو مخرج المحطة.
كارلا: تبدو شاحب اللون قليلا. لماذا؟
جويدو: إنه هناك. هل ترينه؟ الفندق هناك تماما.
غرفة الطعام في فندق كارلا، نهارا:
٧٤. نرى من فوق كتف جويدو غرفة طعام ضيقة بسيطة.
خادمة عجوز تلعب لعبة الورق المفردة على إحدى الطاولات.
الخادمة (تنادي، دون أن تحيد النظر عن ورق اللعب): سيدتي !
لقطة بانورامية نحو اليمين، بينما نرى جويدو في لقطة متوسطة، وهو يستدير إلى الخلف ويأخذ خطوة باتجاه كارلا التي تبدأ بتهوية نفسها بيدها وتنظر حولها.
الخادمة (بعيدا): جاء بعض الناس إلى هنا.
جويدو: كما ترين.... تماماً كما قلت لك.... إنه ليس...... ولكنه هادئ جدا. (ينزع نظارته.) إذا ما كنت جائعة فسأطلب منهم إرسال السندويتشات إلى الغرفة، المكان كئيب قليلا أليس كذلك؟

كارلا: أبداً بتاتا. إنه رائع. لقطة بانورامية تتبعها نحو اليسار، وهي تسير باتجاه غرفة الطعام. وأنا جائعة. أنت أكلت، ولكنني لم أفعل.
مديرة الفندق تسير نحو كارلا وهي تزرر قميصها.
مديرة الفندق (تتكلم بلهجة أهل فينيسيا): مساء الخير يا سيدي.
كارلا (تسير باتجاه الخادمة التي تلعب لعبة الورق المفردة): مساء الخير.
مديرة الفندق: مساء الخير يا سيدتي.
كارلا: هل تسير لعبتك سيراً حسنا؟
الخادمة: كلا.
مديرة الفندق (تتقدم نحو جويدو في لقطة متوسطة): كل شيء جاهز. الغرفة... الحمام. يمكنك أن تطمئن. ستكون السيدة واحدة من العائلة.
جويدو (يعود نحو الكاميرا) نعم، نعم، شكراً لك. ألا يوجد لديكم ما يؤكل؟
مديرة الفندق: كل ما تشتهيه.
كارلا (تأتي إلى الأمام): الحمام، من فضلك.
مديرة الفندق (تشير إلى المؤخرة): إنه هناك. (تستدير نحو جويدو) سوف أجهّز شيئاً بنفسي.
جويدو: نعم، أرجوك جهّزي.
مديرة الفندق: (تتكلم مع الخادمة وهي تمشي نحو الخلف): سرعان ما، تقوم السيدة بـ.....
ما تبقى من حديثها مع الخادمة يغطيه الحوار بين جويدو و كارلا.
كارلا: (تصفق يديها بغنج): القطار رهيب. إنه يترك يديك سوداء. هل أنت سعيد لمجيئي.
جويدو: حتما.
كارلا: ولكن هل أنت سعيد جداً أو أنك سعيد قليلا.
الخادمة: (في الخلفية وهي تكلم البواب). هل أجهز المائدة؟
جويدو: أنا سعيد جدا.
كارلا: (تنتشي وتقرّب قبضتها من وجه جويدو مازحة):
م. م. م سباك. (تستدير. تتحرك الكاميرا خلفها وهي تسير عبر غرفة الطعام.) م. م. م. يالها من رائحة رائعة. هل تعلم يا جويدو.. أووب. (تصطدم قبعتها بثريا متدلية في ضوء ثابت.) هذا المخمل الأسود... كنت متأكدة من أنه سيتغض.
٧٥. لقطة متوسطة: جويدو يحك رأسه مرتبكا، يخطو بضع خطوات إلى الأمام، خلفه برطمانات المخللات والزيتون. تتابع كارلا الكلام أثناء إجابة جويدو.
جويدو: حقا؟ حسنا، حسنا.
كارلا (بعيدا): لا شيء. ولا حتى ثانية واحدة ! هل تتخيَّل؟ بعد أن سافرت ثلاث ساعات !
٧٦. لقطة طويلة: عبر نافذة على الجانب الأيمن نرى كارلا تغتسل ؛ وخلال الباب نصف المغلق إلى اليسار نرى دراجة مستندة إلى الحائط. صوت صفارة قطار. كارلا تغني، بدون كلمات.
٧٧. لقطة متوسطة: تلبس مديرة الفندق مريلتها، تسير إلى الأمام،

تنظر إلى اليمين باتجاه كارلا.
كارلا (بعيدا): ولكنك لم تخبيرني أنها أعجبتك. ألا تعجبك يا جويدو؟
مديرة الفندق: (تستدير باتجاه جويدو): يا لها من سيدة جميلة !
٧٨. لقطة متوسطة: جويدو، الذي يخفي نواة زيتون في يده.
جويدو: هـ م
٧٩. كما في ٧٧.
مديرة الفندق (تشير برأسها علامة الموافقة) ما الذي تضعه على رأسها... هل هو بلوش؟ (تلفظها وكأنها كلمة إيطالية.)
٨٠. كما في ٧٨.
جويدو (يلفظها لفظاً صحيحا، بالفرنسية): «آه، بلوش، بلوش.»
٨١. كما في ٧٩.
مديرة الفندق (تعيد لفظ جويدو): «آه، بلوشي.»
٨٢. لقطة متوسطة: انعكاس صورة كارلا في المرآة.
كارلا: لو تعرفين فقط كم استغرقت من الوقت لأجدها. كدت أن أفقد الأمل. (انعكاس صورة جويدو تظهر خلفها.) أنت تعرفني عندما تضع كارلا شيئاً في رأسها....
جويدو: (يدفن أنفه في قبتها البلوش): سناك !
كارلا: سجولب ! (تضحك.) في عدد الأسبوع الماضي من دونالد داك كانت هناك واحدة جيدة. كان هنالك ديناصور.....
جويدو: (يتكلم مع كارلا): ها هي ذي حمارتي الصغيرة الحلوة.
كارلا: احترم نفسك. كان هنالك ديناصور.....
يسمع صوت امرأة تغني أغنية «ذكريات الطفولة» والتي تتناسب بشدة مع مشهد بيت المزرعة.
بينما تستدير كارلا نحو جويدو، لقطة بانورامية لصورتهما المنعكسة في لقطة مقرّبة.
كارلا: جويدو، احترم نفسك. حسنا، ماذا تريد أن تفعل؟
جويدو: م. م. م.
كارلا (تلمس جبهة جويدو بجبهتها): هل كنت فعلاً ولداً طيّبا؟
جويدو: طبعا.
كارلا: هم. م. حسنا، على أى حال، إن حمارك الصغير الحلو جائع الآن.
لقطة بانورامية نحو اليسار، بينما تسير كارلا نحو اليمين. نرى الآن منعكسة. يذهب جويدو نحو المصبنة. نرى صورته وانعكاسها في آن واحد وهو يغسل يديه.
كارلا: آه، خاتم زواجي. (تخرج.) جويدو.... ذلك الشيء الصغير الذي وعدتني به...
جويدو: أي شيء صغير؟ (يخاطب نفسه.) الآن سوف ترى... تبدأ في الكلام مرة ثانية عن زوجها، ألا تعتقد ذلك؟ سوف ترى، يا سنايوراتز الكبير.
٨٣. على المائدة. لقطة مقرّبة متوسطة: تحمل كارلا وتأكل فخذ دجاجة.
كارلا: مسكين لويجي. إنه ليس سعيدا بالمرة. هل تعلم، إن زوجي ليس من النوع الملح. ليس هو. إن ذلك يصيبه باكتئاب. ولكنه ليس غبيا، كما تعلم. على عكس ذلك، إنه ذكي جدا. يا إلهي إن الطقس حار جداً ! (تهز جذعها، ثم تربت على صدرها بمنشفة.) هل تصدق ذلك.....
٨٤. لقطة متوسطة: جويدو يدخن، يلعب لعبة ورق فردية بيد، ويأرجح شنطة كارلا باليد الأخرى دون تركيز.
كارلا (بعيدا).... إنه يعرف التاريخ الروماني من الألف إلى الياء. إنه بحاجة لمن يدفعه قليلا. ما زال يراوح في مكانه يعمل لدى شركة المحروقات بنفس الراتب.
٨٥. لقطة مقربة: كارلا.
جويدو (بعيداً ـ غائب العقل): آه. حقا؟
كارلا: ترفق بحقيبتي، سوف تكسرها.
٨٦. كما في ٨٤. يضع جويدو الحقيبة على الطاولة.
كارلا (بعيدا): «أنا مرتبطة عاطفياً بهذه الحقيبة. لقد أعطاها لي هو. يلتقط جويدو صحيفته.
٨٧. كما في ٨٥.
كارلا: (برقة، وابتسامة صغيرة): لماذا لا تجد له عملا؟ أنت تعرف العديد من الناس.
يهمهم جويدو بافتتاحية روسيني، بعيدا.
٨٨. كما في ٨٦ يقرأ جويدو صحيفته ويتابع الهمهمة.
كارلا (بعيدا): لقد وعدتني بذلك مرارا. جويدو.
٨٩. كما في ٨٧.
كارلا: هل تعرف لقد حلمت بهذا. حلمت أنك وجدت له وظيفة. وقد جن وقتل....
٩٠. كما في ٨٨ يبدأ جويدو من صحيفته.
كارلا (بعيدا)...... نحن الاثنين معا.
جويدو: من؟
٩١. كما في ٨٩.
كارلا: أنت وأنا. م. م. م. (تستمتع بمذاق طعامها، وتشرب بعض النبيذ.) هل تعرف أين كنا؟ في ذلك الشارع الصغير خلف فيا دولا جروس، حيث اشتريت لك ربطة العنق التي اشترتها زوجتك فيما بعد؟ أتذكر؟ وعندما لبستها أخذت أتساءل ترى هل هي التي اشتريتها أنا أم التي اشترتها هي. (تتكلم وفمها مليء بالطعام.) كنا هناك على سرير صغير نعانق بعضنا ونحن عراة. وقد دخل وقتلنا نحن الاثنين بمقشّة. (تبتسم ملء فمها، ثم تضحك، مستمتعة جدا.)
٩٢. لقطة طويلة: كارلا وجويدو على المائدة. جويدو يأرجح الحقيبة ثانية.
غرفة كارلا في الفندق نهارا.
٩٣. لقطة مقرّبة: كارلا، في صورة ظلّية، من الخلف. ملتفة بشرشف وبرقع أسود مربوط حول رأسها، تنظر خارج النافذة.
جويدو (يهمس بعيدا): خففي الإضاءة.

كارلا (تهمس) نعم. (تقفل الستائر.)

جويدو (يهمس): تماما، كذلك. الآن تخرجين إلى القاعة وبعد ذلك بدقيقة، تدخلين وكأنما هذه غرفة خطأ ووجدت إنساناً غريبا. لقطة بانورامية تتبع كارلا يميناً في لقطة مقرّبة. تقف أمام انعكاس صورتها في المرآة فوق المصبنة، ثم تنظر إلى الأمام، مسرورة جداً من اقتراح جويدو.

كارلا: آه، هذا شيء حسن. لم نقم بهذا من قبل.

جويدو (بعيدا): توقفي، تماماً هكذا، دعيني أرى. (يطلق عبارة داعرة).

كلا. انت بحاجة إلى بعض مساحيق التجميل وهذا أكثر.....

لقطة بانورامية تتبع كارلا وهي تستدير باتجاه مرآة على خزانة كبيرة، عليها نجد انعكاس صورة جويدو وهو مستلق في السرير.

كارلا: (ظهرها نحو الكاميرا): المزيد من ماذا؟

صوت قطار يصفر.

جويدو: أكثر مثل عاهرة. (نرى انعكاس صورة جويدو ينهض من السرير، ثم لقطة بانورامية تتبع كارلا التي تتحرك في لقطة مقرّبة متوسطة يميناً باتجاه السرير.) تعالي إلى هنا. اعطني القلم. (يظهر جويدو مقابل كارلا في لقطة مقرّبة متوسطة. يبدأ في رسم حواجبها.) لا تتحركي. (حوار جويدو وكارلا يتشابك فيما هما يتبادلانه أدناه)

كارلا (تنظر إلى أعلى): يا له من مصباح جميل.

جويدو (يركز على تجميل كارلا): نعم. نعم.

كارلا: كما ترى، أردت واحدا مثله لمنزلي.

جويدو: حسنا، ولكن لا تتحركي.

كارلا: ما اسم هذا الفندق؟

جويدو: دوللا فيروفيا.

كارلا: آه. أريد أن أكتب لزوجي. عندئذ سوف يرسل لي رسالة في البريد السريع فورا. عليك أن ترى الرسائل الجميلة التي يكتبها. سوف أدعك تقرأها.

جويدو (ما زال مشغولاً بعملية التجميل التي يقوم بها): نعم، نعم. ولكن إذا لم تبق ساكنة... اجعلي من وجهك وجه عاهرة.

تدير كارلا وجهها باتجاه الكاميرا، تخرج صوتاً مثيرا، تفتح شفتيها، تغلق عينيها، ثم تبدأ بالضحك.

جويدو (ينهض): «سجوى ! أخرجي نحو القاعة.»

كارلا: (تضع ذراعيها حول رقبة جويدو): آه، إذاً هو دور عليّ أن أمثّله.

جويدو: نعم.

كارلا: هل تظن أنني واحدة من ممثلاتك.

جويدو: اخرجي. اخرجي خارجا.

لقطة بانورامية نحو اليمين وهو مستلق في السرير يرفع الملاءة.

كارلا (بعيدا): لماذا؟ ألا تعتقد ان بإمكاني أن أكون بمثل كفاءتهن !

٩٤. لقطة متوسطة: تسير كارلا باتجاه الباب.

كارلا: «حسنا»، إنه ليس لي. لا أحب نوعية حياتهن. (تفتح الباب المؤدي إلى الغرفة الملحقة حيث تعلق ملابس السفر الخاصة بها. تتوقف لحظة في المدخل ثم تستدير نحو جويدو.) أنا أحب أن أبقى في المنزل.

٩٥. لقطة متوسطة في زاوية عالية: يستقر جويدو في مخدته.

جويدو: تابعي. إلى الخارج. أنا نائم.

٩٦. لقطة مقرّبة متوسطة: تخرج كارلا من الباب وقد تصنعت وجه «العاهرة» والصوت المغري. يخرج رأسها خارج الإطار ولكن يدها تبقى على إطار الباب. ثم تعود إلى المشهد.

كارلا: قل لي، لو قمت بهذا في الحقيقة، هل ستصاب بالغيرة؟

٩٧. كما في ٩٥.

جويدو (يستدير نحو كارلا). ولكن لماذا؟ هل حقاً ستفعلين ذلك؟

٩٨. كما في ٩٦.

كارلا: م. م. من يدري؟

٩٩. كما في ٩٨. معظم الحوارات بين مديرة الفندق وكارلا غير واضحة.

ينهض جويدو على كوعه، وهو يدخن سيجارة.

مديرة الفندق (بعيدا): هل تحتاجين شيئا؟

كارلا (بعيدا): كلا. لقد خرجت لبرهة من الزمن فقط.

مديرة الفندق (بعيدا): هل ترغبين في الاستحمام؟

كارلا (بعيدا): كلا. إنه فقط من أجل.....

مديرة الفندق (بعيدا): إذ كنت عطشى فهل تريدين مياهاً معدنية؟

كارلا (بعيدا): كلا. مع السلامة.

١٠٠. مدخل الغرفة. تدخل كارلا عائدة، مقهقهة، تشير إلى جويدو بالسكوت.

١٠١. لقطة مقربة: جويدو.

جويدو: ماذا كانت تريد؟ ماذا قالت؟

١٠٢. كما في ١٠٠.

كارلا مازالت تقهقه: إنها مديرة الفندق التي أرادت أن تعطيني مياهاً معدنية.

جويدو (بعيدا): تعالي إلى هنا.

بينما تقترب كارلا نحو سرير جويدو بحركات مغرية تتبعها الكاميرا.

جويدو (بعيدا): تعالي. افتحي الملاءة.

لقطة مقربة لوجهها الذي تجعله كوجه «عاهرة» وتفتح الملاءة وتفرد ذراعيها على وسعيهما.

كارلا: جويدو. ولكنك فعلاً تحبني؟

ترمي نفسها على جويدو، الذي يحيطها بذراعيه.
جويدو (بعيدا، بشيء من التأفف): «نعم. نعم.»
يذوب المشهد في مشهد آخر.
١٠٣. لقطة متوسطة: جويدو نائم في الفسحة الأمامية. خلفه تقرفص كارلا في السرير تقرأ باهتمام كتاباً فكاهياً وتمضغ بصوت مرتفع قطعة من الفاكهة. وعلى ركبتها صحن من الفاكهة. تبدأ بالضحك لما تقرأه، تحدق في جويدو، تخنق ضحكتها ثم تعود إلى كتابها الفكاهي وقطعة الفاكهة.
١٠٤. لقطة طويلة في زاوية مرتفعة: غرفة النوم. ينفخ الريح بلطف إلى داخل الغرفة، وتخلق الستائر نماذج مختلفة من الضوء والظلمة. جويدو وكارلا كما في ١٠٣. على اليسار والدة جويدو تلبس الأسود وتحرك ذراعها الأيمن وكأنها تمسح شيئاً ما. تخطو خطوات قصيرة نحو اليسار. إن السكون غير الطبيعي في هذه اللقطة هو خاصية لمشاهد الأحلام في الفيلم، يقطعه نغم حزين يصاحب المشهد التالي.
مقبرة الريف، حلم جويدو
هذه مقبرة مهدمة لا نرى فيها شواهد قبور عادية، تبدو وقد تشكلت من جدران أثرية وصفوف من الأعمدة والأضرحة.
١٠٥. لقطة متوسطة: تقف والدة جويدو وظهرها نحو الكاميرا أمام سطح كبير أبيض، يعكس بعد لحظات بضوء باهت، المقبرة وراءها. يظهر جويدو خلفها بصورة غير واضحة المعالم في ذلك الانعكاس. تتابع ببطء حركة المسح، ثم تسقط ذراعيها من أكتاف تعبة وتخطو نحو الخلف. بعد أن تتابع حركة أكتافها ونفض منديلها، تمشي نحو اليسار. لقطة بانورامية تتبعها وتظهر المزيد من المقبرة في لقطة مطوّلة.
١٠٦. لقطة طويلة: المقبرة. تظهر صورة جويدو الجانبية الظلية في لقطة مقرّبة في الفسحة الأمامية. والدته في الخلفية تسقي الأرض بوعاء معدني.
جويدو: أنت أمي ألست كذلك؟
١٠٧. لقطة متوسطة: والدة جويدو في المقدمة منحنية تنزع الأعشاب. خلفها حائط المقبرة. تتحرك الكاميرا نحو اليسار. لقطة بانورامية إلى اليمين تضعها في لقطة متوسطة تحاكي منظور جويدو نحو اللقطة. تنظر إلى أعلى.
الأم: كم من الدموع يا بني ! كم من الدموع !
تمسح خدها بمنديلها. لقطة بانورامية نحو اليمين تتابع والد جويدو الذي يحمل قبّعة من القش وهو يتحرك خارج الإطار، نحو اليمين.
جويدو (متلهف جدا، عن بعد): والدي، انتظر ! لا تذهب بعيداً !
١٠٨. لقطة طويلة بحركة لا تذكر إلى أعلى ثم إلى أسفل مرة ثانية تحاكي منظور جويدو نحو اللقطة، تتحرك الكاميرا في لقطة بانورامية نحو اليسار من الحائط الأثري، مارة بصف من الأعمدة المربعة، إلى قاعدة ضريح في لقطة مقربة.
جويدو (بعيدا): لقد تكلمنا مع بعض قليلاً جدا. اسمع، يا والدي! كان لدى الكثير من الأسئلة موجهة لك.
تتابع اللقطة البانورامية على جذع الوالد الذي يفتح الباب الزجاجي للضريح، ثم يقف إلى يسار التابوت الأبيض. أخيراً نرى وجهه في لقطة متوسطة.
يظهر ظهر جويدو على الحافة اليمنى من الإطار.
الأب (يبتسم، وبنبرة صوت حزينة شديدة العزوبة يستخدمها طوال سياق تسلسل الأحداث):
لا أستطيع الإجابة بعد. (يدير قبعته القش بيده، ويحدّق في السقف.) هل ترى كم هو منخفض، السقف هنا؟ كنت أفضل أن يكون اكثر ارتفاعا. إنه قبيح، يا ولدي، إنه قبيح. كنت أفضل أن يكون مختلفاً.
١٠٩. لقطة متوسطة: الأب. لقطة بانورامية تتبعه نحو اليمين وهو يسير حول التابوت. عبر النافذة، نرى جدران المقبرة تمتد حتى الخلفية.
الأب: ألا تستطيع الاهتمام بالموضوع يا جويدو؟ كنت ترسم جيداً جدا. أود أن..... (بينما تستمر اللقطة البانورامية نرى بايس، المنتج، يمشي نحو الضريح. معطفه الأسود على أكتافه، ويحمل قبعة سوداء. (يبتعد الأب عن المكان الآن.) آه إنه المدّاح. ما كان عليه أن يُتعب نفسه. يرفع بايس ذراعه بالتحية، بينما يتابع السير نحو الضريح. تستمر اللقطة البانورامية نحواليمين إلى باب يفتح. تدخل كونوشيا مساعدة المنتج بقميص رياضي أبيض وقبعة بيضاء في لقطة مقرّبة متوسطة يتبعها بايس.
الأب (بعيدا): صباح الخير.
كونوشيا (باتجاه الأب): احتراماتي. لديه وقت قليل جدا. (يخلع قبعته) يقوم بايس بإزالة الغبار عن قبعته وعلى وجهه تعبير بعدم الموافقة وعيناه تتجهان إلى أسفل.
كونوشيا (تلتفت باتجاه جويدو): مرحباً !
يظهر الأب إلى يسار بايس في لقطة متوسطة. تصرفاته خنوعة.
الأب: كيف تسير أموره؟ كيف تسير أمور ابني؟
يحرك بايس يده بعدم الموافقة.
كونوشيا (تهمس إلى بايس): لا تترك نفسك تتأثر، انتبه.
الأب: ماذا؟ ليس في حالة حسنة؟
يستمر بايس باستخدام الأشياء التي تبدي عدم موافقته، بينما ينظر الرجلان الآخران باتجاه جويدو الذي يقيمونه تقييماً سلبياً.
١١٠. لقطة مطوّلة: المقبرة، عبر نافذة الضريح كونوشيا وبايس يسيران بعيدا. تظهر صورة جويدو الظلية في لقطة مقربة على الشمال.
الأب (بعيدا): من المحزن أن ندرك كم كان أحدهم مخطئاً !
جويدو: ولكنني.... (يستدير لينظر إلى الرجلين اللذين تراجعا من على بعد.)
١١١. لقطة مقربة: الأب يبتسم بأسى. ويتأرجح مقترباً ومبتعداً عن العدسة.
الأب: والدتك جهّزت لك شيئاً لتأخذه معك. بعض الجبن... خوختين. لا تعبأ بي.

١١٢. يقطع الحائط الأثري للمقبرة خلفية الإطار قطريا.
جويدو في الفسحة اليمنى الأمامية في لقطة مقرَبة متوسطة كلها تقريباً في الظل.

الأب (بعيدا): طبعا، هذا المكان منعزل قليلا.... (يظهر خلف جويدو ويضع معطفا فضفاضا على أكتافه. من الواضح الآن أن جويدو في هذا الجزء من المشاهد متتابعة يلبس الملابس الموحدة لطالب مدرسة.)....... ولكن والدتك تأتي كل يوم. تبقى بصحبتي. (تسير الكاميرا إلى الخلف لترينا الرجلين والمقبرة في لقطة طويلة. يربت الأب بيده على رأس جويدو ويبدأ في السير بعيدا. يستدير جويدو ليراقب خلال بقية اللقطة، يبقى جويدو وظهره للكاميرا بينما يتابع والده السير بعيدا. وظهره للكاميرا أيضا.) إنها دائما تبقى كل شيء منظما. قليل من الذوق ضروري دائما. هذا ما نشأنا عليه. ومع زوجتك.... هل كل شيء على ما يرام؟

جويدو (متحمسا، يخطو خطوة نحو أبيه المغادر): نعم لويزا.....

الأب: لقد كنتما أنتما الاثنان مصدر الفرح في حياتي. مع السلامة، يا بني.

١١٣. لقطة مقربة جدا: يدا جويدو تغطيان وجهه. مع أنه يبدو وكأنه ينشج، فهو في واقع الأمر يتأوه بعمق. ثم يتوقف بعد ذلك فجأة. يستدير بعيداً عن الكاميرا ونرى الحائط الأثري وقد حدد الخلفية خط قطري مائل. لقطة متوسطة من زاوية مرتفعة: الأب يجلس على حافة قبره في الفسحة اليمنى.

جويدو: ولكن ماهو هذا المكان؟ هل أنت مرتاح هنا؟

الأب: حتى الآن لم أفهم تماما، يا جويدو. ولكن الأمور تسير بشكل أفضل. أفضل بكثير.

يسير جويدو إلى الأمام ويساعد والده على النزول كلياً إلى داخل القبر.

الأب: في البداية، يا بني... في البداية... يختفي الأب تقريباً بشكل كلي في المقبرة. يركع جويدو الآن على الحافة وهو يمسك بيد والده. الجزء الأسفل من جسد والدته يظهر في لقطة مقرَّبة على حافة الإطار اليسرى.

الأم: جويدو، أفعل كل ما في وسعي. ماذا أستطيع أن أفعل زيادة؟
بينما يستدير جويدو، يقف ويأتي باتجاه والدته، تفرد ذراعيها ثم تعانقه بحرارة.

١١٤. لقطة مقربة من زاوية عالية: الأم تقبل جويدو، تمسك رأسه بين يديها، ثم بعد ذلك تأخذ في تقبيله من شفتيه بنشوة.

١١٥. كما في ١١٤. ينتزع جويدو يدي والدته من خلف رأسه. نرى في نفس موقع الوالدة، زوجة جويدو لويزا تلبس ثياب الوالدة بينما تستدير نحو اليمين وتبدأ في السير تتبعها الكاميرا من منظور جويدو في لقطة مقرَبة.

لويزا: يا لجويدو المسكين ! لابد أنك متعب. هل تريد الذهاب إلى البيت؟

(تقف وتستدير إلى الخلف. وقد ازدادت تعبيراتها قساوة.) أنا لويزا زوجتك، ألا تعرفني؟ بماذا تفكر؟

١١٦. لقطة طويلة جداً من زاوية عالية: الأعمدة والحائط الأثري تتراجع إلى بعيد فتقزَم شكل لويزا المنفرد.

الفندق ـ ممر ـ نهاراً

لقطة طويلة: يسير جويدو إلى أسفل ممر طويل مظلم باتجاه الكاميرا. إنه يغني افتتاحية «حلاق إشبيلية.» يتوقف ويخطو خطوة صغيرة مضحكة تذكرنا «بمتشرد» شارلي شابلن، يقطعها بتصفيره.
يسمع صوتا طنَانا. يقف أمام باب المصعد، يضرب الجرس. يستدير ثم يتكئ على الحائط منتظرا. صوت مفاجئ يعلن عن قدوم المصعد. هذا الصوت بالإضافة إلى صوت فتح وإقفال الأبواب، مكبَر جداً في هذا المشهد. يتنهد جويدو بعمق ويوجه عينيه إلى أسفل.

١١٨. لقطة متوسطة: جويدو كما في ١١٧. إنه يرفع ويخفض نفسه على أصابع قدميه تبعاً للوزن الموسيقي. ينقر بكعبه على الأرض.

١١٩. لقطة مقربة: اللوح الزجاجي لباب المصعد يغطيه باب من الحديد المزخرف. يصل المصعد : عاملة المصعد سيدة مسنَة يوحي ثوبها الأسود بأنها خادمة بينما توحي قبعتها البيضاء بأنها ممرضة.
تفتح الباب وتخرج لتتيح لجويدو مكاناً للدخول، نرى في الخلفية بينهما سكرتير الكاردينال. رجل نحيل الوجه بملابس الخروج وبشارب طويل رفيع وذقن صغيرة.

جويدو: مساء الخير.

عاملة المصعد: مساء الخير.

سيارة المصعد:

١٢٠. لقطة متوسطة من داخل المصعد، نرى جويدو داخلا. ينظر إلى أعلى بشيء من الذهول.

١٢١. لقطة مقربة: الكاردينال رأسه محنَية إلى الأمام. مأخوذا بالصلاة.

١٢٢. كما في ١٢٠. يخلع جويدو قبعته ويتحرك نحو اليمين. يستدير، يتكئ على حائط المصعد. وينظر باتجاه الكاردينال وصحبه.

١٢٣. لقطة متوسطة: الكاردينال بين السكرتير ناحية الشمال، وأسقف أكبر سناً إلى اليمين. السكرتير والأسقف يعلنان عن حضور جويدو بإيماءات وابتسامات.

١٢٤. كما في ١٢٢.

جويدو (بهمسة محترمة): مساء الخير. (يتابع جويدو الحملقة باتجاه الكاردينال فيعض شفتيه بعصبية.)

١٢٥. كما في ١٢١. نلاحظ هبوط المصعد من طابق إلى آخر من الصوت المكتوم وإشعاع زجاج الباب الماسي الشكل خلف الكاردينال.

١٢٦. لقطة مقرّبة متوسطة: جويدو يبدو متوترا.

١٢٧. لقطة مقربة أسقف آخر يقرأ. ينظر إلى أعلى ثم يبتسم لجويدو، ثم يعود لكتاب الصلوات.

١٢٨. لقطة مقرّبة: السكرتير.

البهو: فندق المياه المعدنية، نهارا.

١٢٩. لقطة مطولة: بهو الفندق المضاء إضاءة مبهرة. تخرج جماعة الكاردينال من المصعد ناحية اليمين. صوت الطنين الذي سمع في ١١٧ يتكرّر هنا. موظف في الفندق يرافق الجماعة إلى الخلف يسارا عبر البهو. مساعد جويدو سيزارينو، يدخل شمال الباحة الأمامية، لقطة مقرّبة وهو يذهب ليقابل جويدو. زوار آخرون متنوعون يسيرون في البهو.

سيزارينو: جويدو ! خلال اليومين سوف أرتب مقابلة معه. بإمكانك الحصول على كافة النصائح من أجل الفيلم. ياله من نموذج صوفي رائع !

(جويدو وسيزارينو الآن في لقطة مقربة متوسطة. ينظر جويدو إلى اليمين.) آه، لقد أحضرت لك الرجال الثلاثة الكبار في السن.

جويدو: (يسير نحو اليمين مشوشا): هـ.. م؟

سيزارينو: الأول روسي. والثاني جنرال متقاعد.

لقطة بانورامية تتبع جويدو وسيزارينو وهما يتقدمان إلى اليمين. لقد خرجا من دائرة بهو الفندق ودخلا في دائرة أخرى في طور البناء.

جويدو: أي رجال كبار السن؟

سيزارينو: المجموعة التي جاءت لدور الأب.

جويدو (يفاجأ عندما ينظر إلى أعلى ويختبئ خلف معطفه) آه ! إخفني، سيزارينو. (يهمهم كلاماً غير مفهوم، يحاول الهروب نحو الخلف، يسير وركبتاه مطويتان، يقلد جروشو ماركس في هزله الخفي.) سماك. سماك. سماك.

وكيل أعمال كلوديا (كتفه يظهر في يمين الفسحة الأمامية): تعال إلى هنا، ايها المهرج.

جويدو (يقف ويستدير): كيف حالك؟ كم أنا مسرور لرؤيتك أيها الطرزان الخارق.

تتبع الكاميرا وكيل أعمال كلوديا وهو يقترب من جويدو.

وكيل أعمال كلوديا: لقد اتصلت بك تليفونيا ست مرات.

يصافح جويدو. إنهما الآن جنباً إلى جنب في لقطة متوسطة.

جويدو (بلهجة اعتذار): نعم. أعرف. أتفهم. إنه حول موضوع النص المكتوب من أجل كلوديا.

يضع وكيل أعمال كلوديا يده حول كتف جويدو: الكاميرا تعود إلى الخلف، بينما يتقدمان هما إلى الأمام.

وكيل أعمال كلوديا: حسنا؟

جويدو: فكرت أن أرسله لك. في الحقيقة، إنه عملياً في البريد.

وكيل أعمال كلوديا منزعجا: آه. نعم.

جويدو (مسترخيا): تبدو صغيرا في السن ! لماذا لم تعد تمثل؟

لقطة بانورامية تتجه قليلاً نحو اليمين، بينما تدخل كونوشيا، تأخذ ذراع جويدو فتقتلعه بعيداً عن مدير أعمال كلوديا.

كونوشيا: كنت مستيقظة طوال الليل. جاءتني فكرة حول المركبة الفضائية. إذا جعلنا الطابق العلوي....

جويدو (منزعج جدا، يحرّر يده من قبضة كونوشيا): إيه يا كونوشيا لا تمسكيني من ذراعي. إن هذا يزعجني. ولماذا لا تلبسين سترة؟

يتابع جويدو السير، تاركاً كونوشيا خلفه.

كونوشيا (مجروحة وغاضبة، بعيدا): الآن أصبح عليّ أن ألبس سترة السموكينج الرسمية لأخاطبك.

يبتسم جويدو فجأة ويتابع السير نحو اليمين. لقطة بانورامية تتبعه. يصافح يد شاب مخنث هو وكيل أعمال الممثلة.

جويدو: كيف حالك؟

وكيل أعمال الممثلة (بلكنة أمريكية): أنا بخير.

جويدو: هل كانت رحلتك ناجحة؟

وكيل أعمال الممثلة: نعم. شكرا. لقد مرت ساعة.... (إنه يوحي بأن الممثلة مازالت منتظرة منذ ساعة. يتحرك نحو اليمين وينحني جويدو في نفس الاتجاه.)

الممثلة (بوضوح. بالفرنسية بعيدا): مرحبا.

نسمع فرقة موسيقية تعزف كسارة البندق لتشايكوفيسكي.

جويدو: يا لها من رؤية تعمي العيون ! جميلة !

لقطة بانورامية تتبع جويدو وهو يسير نحو الممثلة، يفتح ذراعيه بإعجاب. إنها تلبس ثياباً بيضاء، وتضع قطعة من الفرو الأبيض حول عنقها، وقبعة على هيئة جرس وتجلس بالقرب من تمثال منتصب على قاعدة. يقف دوميير بالقرب منها وهو يقرأ.

١٣٠. لقطة متوسطة: تمد الممثلة يدها لجويدو الذي يأخذ بتقبيلها.

جويدو: جميلة !

تتكلم الممثلة الإيطالية بلكنة فرنسية قوية. تنتقل بين اللغتين طوال الفيلم دونما تمييز.

الممثلة (نصف تساؤل ونصف تأكيد بالفرنسية): هذا صحيح ! أنت دائماً تقول لي إنني (بالإيطالية) جميلة، ولكنك لا تتكلم بتاتاً عن

دوري. (تنهض، نراها هي وجويدو من الجنب.)
لقطة متوسطة بينهما. في منتصف الإطار، دوميير، غير عابئ بما يقولون تستقر نظارته على جبهته وهو منحن فوق ما يقرأ باهتمام.) كيف كانت نتيجة تجربة التصوير؟
جويدو: جيدة جدا. وإلا لما كنت طلبت منك أن تحضري.
الممثلة: ولكنني حتى الآن لا أعلم شيئا. طلبت مني أن أتخذ مظهر الأمومة.
رجل (بعيدا) جويدو !
الممثلة: وأنه عليّ أن آكل الكثير من السباجيتي !
١٣١. لقطة مقربة: الممثلة تضحك.
الممثلة (بالفرنسية) حسنا، لقد ازددت ثلاثة كيلوجرامات. (بالإيطالية) وهل هذا كل ما في الأمر؟
جويدو (بعيدا): هل ترين، إنك تعرفين أكثر مني.
الممثلة: (مصابة بخيبة أمل، تستدير نحو دوميير، بالفرنسية): حسناً الآن، هل حقا....
١٣٢. كما في ١٣٠.
الممثلة... إنك تأخذ وقتك !
الرجل (بعيدا): جويدو !
الممثلة باستطاعتك أن تخبرني المزيد عنه.
دوميير (ينظر إلى أعلى): ما هو الدور المطلوب منها تمثيله؟
نرى الصحفي الأمريكي على مسافة بعيدة ومن فوق كتف دوميير يلوح بيده بعيداً ويقف.
جويدو: ولكن ألم تفعلي.....
الصحفي الأمريكي (بالإنجليزية): آه، مرحباً !
لقطة بانورامية نحو اليسار تظهر اقترابه منهم.
جويدو: مرحباً ! (ينظر نحو اليسار.) أغوستيني ! (باتجاه الممثلة.) سامحيني. (نحو دوميير) سامحني.
نرى الصحفي الأمريكي من فوق كتف جويدو وفي يده مشروب.
الصحفي الأمريكي (بلكنة أمريكية صرفة) لا أريد أن أكون مزعجا.
جويدو: من فضلك.
الصحفي الأمريكي: الفندق جيد. الويسكي ممتاز. ولكن لدى ثلاثة أسئلة.
جويدو: نعم. نعم. باستطاعتنا التحدّث فيما بعد.
يظهر أغوستيني عند يسار الإطار، مقاطعا.
جويدو (يخاطب أغوستيني، منزعجا): ماذا تريد؟ آه، حسنا. (باتجاه دوميير والممثلة) سامحاني. (إلى الصحفي الأمريكي.) سامحني. (لقطة بانورامية تتبع جويدو الذي يسير نحو اليسار مع أغوستيني).
أغوستيني، علينا أن... (جويدو يخفض صوته.) لم يكن هنالك شيء. ناديت لأنني لم أكن أريد الإجابة عن أسئلة هذا الرجل. (جويدو ينظر إلى اليسار نحو وكيل أعمال كلوديا الذي يظهر فيما بعد داخل إطار). نعم؟

يتابع جويدو إلى اليسار ويده على كتف وكيل أعمال كلوديا.
وكيل أعمال كلوديا: كلوديا لديها عروض من مختلف أنحاء العالم. لا استطيع أن أتركها تنتظر أكثر من ذلك. يجب أن تقول لها شيئاً ما. هل هنالك فعلاً نص؟ بضع صفحات، فكرة؟
يقف جويدو ووكيل أعمال كلوديا وجهاً لوجه في لقطة متوسطة.
جويدو: ولكن هل تعرف كلوديا إن هذا قد يكون دوراً رائعا، أفضل ما حصلت عليه إطلاقا؟
(على السلم، في الخلفية نرى فتاة تلبس الأبيض تمسك بيد السيدة الجميلة المجهولة، وهي أيضاً مغطاة باللون الأبيض وتلبس قبعة كبيرة). كلا ؛ الآن، سوف أقوم بشرح ذلك لك. يلاحظ جويدو المرآة الجميلة المجهولة.
لقطة بانورامية تتبعها وهي تجتاز الجزء غير المنتهي من البهو قيد البناء، لقطة طويلة.
١٣٣. لقطة مقرّبة: السيدة الجميلة المجهولة.
السيدة الجميلة المجهولة (بلهجة إنجليزية): يا عزيزي !
لقطة بانورامية تتبعها وهي تتابع السير عبر البهو.
١٣٤. لقطة متوسطة: وكيل أعمال كلوديا وجويدو: جويدو ينظر إلى اليمين، باتجاه المرأة الجميلة المجهولة.
وكيل أعمال كلوديا: أخاطبك كصديق ! سوف تخسر كلوديا.
تتحرك الكاميرا إلى الخلف: يظهر سيزارينو إلى اليمين.
سيزارينو: هل ترغب في رؤية الرجال المسنين أم لا؟
جويدو: (يخاطب وكيل أعمال كلوديا) هل جننت؟ كل شيء جاهز. (مستاء، يخاطب سيزارينو) حسنا، ماذا تريد؟
سيزارينو: الرجال المسنون !
جويدو : أين هم؟
سيزارينو: إنهم هنا.
جويدو : (يخاطب وكيل أعمال كلوديا) سامحني. (يبتعد جويدو نحو اليمين، في لقطة متوسطة، مع سيزارينو.)
سيزارينو: اسمع. إنها كارلا. لقد اتصلت هاتفيا. لا تريد البقاء في ذلك الفندق. إنه قبيح. إنها على حق.
بينما يتجه جويدو وسيزارينو يمينا، يصل الصحفي الأمريكي وزوجته.
جويدو: ما الذي أستطيع فعله؟ هل أستطيع إحضارها إلى هنا؟
الصحفي الأمريكي (بالإنجليزية): سامحني.
سيزارينو: (يخرج يمينا): سأستدعي الرجال المسنين.
الصحفي الأمريكي (بالإيطالية): أود أن أقدم المرأة الصغيرة.
زوجة الصحفي الأمريكى (بلكنة فرنسية مشددة): إنه لشرف عظيم. ثم تستخدم تحية غير صحيحة بالإيطالية (مشددة اللفظ ومزعجة جدا) «بياسير يسيمو» وتهز يد جويدو.
الصحفي الأمريكي: زوجتى تكتب أيضا. تعمل... (بالإنجليزية)... في صحف نسائية. (بالإيطالية) لديها أيضا سؤال أو اثنان.
جويدو: طبعا.

يسير جويدو وزوجة الصحفي الأمريكي نحو اليمين. بلقطة مقربة تتزايد اقترابا، وتبدو أكثر فأكثر ضخامة.
زوجة الصحفي الأمريكي: قرائي مغرمون جداً بقصص الحب. هل باستطاعتك إخباري قليلاً عن حياتك العاطفية؟
١٣٥. لقطة متوسطة. يقترب سيزارينو مع واحد من الرجال المسنين.
سيزارينو: ها هم. (يشير إلى أربعة رجال مسنين، ثلاثة منهم مبتعدون في هذه اللحظة). حبي المعلم. (يشير إلى الآخرين بأن يقتربوا وتتحرك الكاميرا إلى اليمين) تقدموا. تقدموا. وأنت أيضاً أيها الجنرال. حيِّ المعلم.
يلوحون بأيديهم ثم ينحنون في لقطة متوسطة.
جويدو (بعيدا): مرحبا.
الرجال المسنون: مرحبا. مرحبا.
جويدو (بعيدا، نحو الثاني من اليمين): كم عمرك؟
الرجل المسن : سبعون.
جويدو: (بعيداً، نحو الرجل في أقصى اليمين): أنت؟
الرجل المسن الثاني: أربع وستون.
١٣٦. لقطة متوسطة: جويدو، مستغرقاً بالتفكير.
جويدو: أنت؟
الرجل المسن الثالث (بعيدا): ثمان وستون.
يمضغ جويدو شفته ويبدو محرجاً ينظر باتجاه سيزارينو.
جويدو: إنهم ليسوا مسنين بما يكفي.
١٣٧. لقطة متوسطة: رأس جويدو من الخلف، سيزارينو، أكبر الرجال سنا.
سيزارينو: (يلتفت نحو الرجل المسن): ماذا؟ هذا الرجل على وشك السقوط ميتا. في المرة القادمة سأحضر لك ثلاث جثث. طلبت مني أن أحضر لك واحداً مثيراً للحزن. انظر فقط إلى هذا وستأخذ في البكاء.
يلتفت جويدو إلى الأمام. يرفع ذراعيه ويبدأ في أغنية عالية الدرجة.
سيزارينو (يخاطب الرجل المسن): تحرك، تحرك.
١٣٨. لقطة طويلة من زاوية مرتفعة: الباحة من السلالم. نرى الشخصيات التي سبق تقديمها في هذا الجزء من السيناريو. إنهم ينظرون إلى جويدو وقد رفع ذراعيه وهو يغني ويسير نحو أسفل السلم حيث يركع وينحني.
سيزارينو: (مخاطباً الرجال المسنين): تحركوا... سوف أستدعيكم فيما بعد.
وكيل أعمال كلوديا (باتجاه بايس): كيف حالك، يا سيدي؟
١٣٩. لقطة طويلة من زاوية منخفضة من أسفل السلم. المنتج وبايس وصديقته الشابة والمحاسب يهبطون.
١٤٠. كما في ١٣٨. يهبط الأشخاص الثلاثة باتجاه جويدو الذي ما زال راكعا.
بايس: إذا كنت تركع أمامي، فما عليَّ أن أفعل أمامك؟ انهض. سوف تؤذي نفسك. (يضحك). كيف حالك يا جويدينو (٣) كيف تسير الأمور؟
جويدو: (ينهض ويعانق بايس): بشكل حسن.
سيزارينو: (بعيدا): مرحباً بك يا رئيس ! شمسنا أشرقت أخيراً !
١٤١. لقطة مقربة: بايس، فوق كتف جويدو. الرجلان ما زالا يقبلان بعضهما، على أحد الخدين ثم على الآخر.
بايس: جئت بالهيليكوبتر مع هذه... (يشير إلى رفيقته)... وهي تصرخ طوال الطريق.
لقطة مقربة: لرفيقة بايس.
رفيقة بايس: أين البركة؟
١٤٣. كما في ١٤١.
بايس: يا حلوتي لقد وصلنا توا. اصمتي دقيقة من الزمن. (نحو جويدو) هل أفادك العلاج؟
١٤٤. لقطة متوسطة: رفيقة بايس وبايس والمحاسب وجويدو.
جويدو: نعم.
بايس(يسلم جويدو كيساً صغيرا): هل تشعر بالراحة؟
جويدو: ما هذا؟
بايس: شيء قليل لا يذكر.
يسير بايس وجويدو نحو الباحة.
جويدو (مسرورا): آه، إنك دائماً تتحفني بالهدايا.
بايس: إنها بالضبط كالتي أملكها.
١٤٥. كما في ١٤٢.
رفيقة بايس: لن تضطر إلى ملئها أبدا.
١٤٦. لقطة مقربة متوسطة: جويدو وبايس يسيران إلى الأمام.
جويدو يتفاخر بساعة معصمه الجديدة مظهراً إياها لليمين واليسار.
جويدو: ساعة معصم، ساعة معصم، ساعة معصم. سيداتي سادتي أرجوكم أن تنظروا إلى ساعة المعصم.
العديد من الوجوه غير المعروفة تمر من خلف الرجلين.
وبينما هما يجتازان الردهة ودائما في لقطة متوسطة، يتعرَّف بايس على بعض الأشخاص، بعيدا.
سيزارينو (بعيدا): احتراماتي أيها الرئيس، احتراماتي.
بايس: حسنا، أيها الشاب. هل أصبحت أفكارك أكثر وضوحا؟
جويدو: نعم، حقاً أعتقد ذلك. لقد بدأت أن.....
رجل (بعيدا): أيها المدّاح، لقد وضعنا الأمريكان في باطن كفنا.
١٤٧. لقطة طويلة: المجموعة كلها تتجه نحو المخرج.
زوجة الصحفي الأمريكي (بالإنجليزية): أنت الرأسمالي المشهور من ميلانو.
شرفة وأرض المصح، ليلا.
١٤٨. لقطة مقربة لمغنية بصورة ظلّية جانبية، بينما تبدأ الأوركسترا في عزف المقدمة تنتهي هي من سيجارتها ثم تلتقط الميكرفون وتبدأ في الغناء بالألمانية Nichts auf der nelt كلمات أغنيتها يمكن أن تسمع حتى ١٥٣. «ليس في الدنيا أسهل من أن ننسى ما عرفناه في هذا الصباح. ألف أمنية تمنيناها في شهر مايو

نسيناها الآن..... جمل متلألئة من الأغنية الجديدة، كلمات ما زالت متلألئة كما كانت عندما كتبها شاعرنا.... تنادي كما يفعل العاشق في القهوة...» لقطة بانورامية تتبعها لقطة مقرّبة وهي تسير نحو اليسار. ثم يلي ذلك إضاءة ساطعة عليها وهي تواجه الجمهور. إنها في نهاية منتصف العمر صوتها، وتعبيرها كلاهما شديدا الوقع وتسريحة شعرها رجالية.

١٤٩. لقطة طويلة: الأرض وقد توزعت فيها المقاعد المظللة. وجهزت الموائد. بينما نرى جمعاً من النساء يرتدين ثياباً فخمة ويسرن إلى الأمام. تتراجع الكاميرا نحو الخلف ببطء.

١٥٠. لقطة مقربة: تظهر سيدتان تسيران.

السيدة الأولى (تضحك): رأيت جواز سفرها. إنها في الثانية والخمسين من العمر!

السيدة الثانية: مجرد طفلة! تبتسم السيدتان بخبث.

١٥١. لقطة مقربة: تظهر سيدتان أخريان تسيران. واحدة متقدمة في السن نسبياً تشعل سيجارتها والأخرى تمسك منديلاً ترفعه إلى وجهها.

رجل (بعيدا): مساء الخير.

سيدة مسنة (مسرورة): من أنت يا عزيزي، من أنت؟

١٥٢. لقطة طويلة: أرضية الرقص المرتجلة على الشرفة، حيث اصطف الناس ليحصلوا على مياههم المعدنية خلال النهار.

الموائد وضعت على بُعد بضع درجات إلى أسفل.

تسير الكاميرا ببطء تتبع النساء في لقطة متوسطة. لقطة بانورامية إلى اليمين تتبع زوجا منهما يقف عند مستوى الموائد في الفسحة الأمامية، ثم يتابع السير إلى أعلى الدرج. باقي الأزواج يرقصون ببطء على الشرفة.

١٥٣. لقطة مقربة متوسطة: اثنتان ترقصان. وكلتاهما تلبسان قبعة.

لقطة بانورامية نحو اليمين لاثنتين آخريين في لقطة متوسطة ولقطة طويلة. بعض النساء يلبسن الفرو. تتبدل الموسيقى نحو ضربات أكثر سرعة وأكثر حداثة «التويست.»

١٥٤. لقطة مقربة: جلوريا، أولاً خلف الظلال كلية، ورأسها إلى أسفل كما بدت في ظهورها الأول. وبينما تنهض منسجمة مع الموسيقى، تهز رأسها وقد أشرق وجهها تماما. تشد ميزابوتا ليرافقها في الرقص. ثم بصورة ظلّية يرقصان التويست. يخرج الأزواج الآخرون تاركين جلوريا وميزابوتا تقريباً لوحدهما على الشرفة.

١٥٥. لقطة بانورامية نحو اليمين، لقطة متوسطة إلى لقطة طويلة من الخلف لاثنين أكبر سناً يغادران ساحة الرقص.

١٥٦. لقطة مقربة متوسطة: جلوريا وميزابوتا. يداها خلف رقبته. لقطة بانورامية تتبعهما عندما يستديران يحدّقان بشدة في بعضهما البعض. يفترقان، ترقص جلوريا بعيداً عن الكاميرا، يدها على كتفها. تستدير نحو ميزابوتا.

١٥٧. لقطة طويلة: ميزابوتا تحيط به الجدران الأثرية التي ظهرت عبرها كلوديا لأول مرة. إنه يحاول أن يؤقلم أسلوبه في الرقص لضربات الموسيقى الحديثة.

١٥٨. لقطة مقربة متوسطة: جلوريا ترقص، ويداها مطبقتان وكأنها تؤدي صلاة شرقية.

١٥٩. لقطة مقربة متوسطة: ميزابوتا معجب بنفسه إلى أبعد الحدود والعرق يتصبب منه.

١٦٠. لقطة متوسطة: جويدو على المائدة، يلبس أنف «بينوكيو» مزيّف وهو يراقب بوضوح ميزابوتا وجلوريا. وعلى الطرف الآخر من المائدة، في الخلفية، لقطة مطولة، لبايس ورفيقته.

بايس(غير واضح): يجب أن أعترف بأن مشكلة المرض العقلي، قد تكون....

الصحفي الأمريكي (بعيدا): السيد، المخرج. هل لي بسؤالك سؤالا صغيراً آخر؟ يستدير جويدو وتأخذ الكاميرا لقطة بانورامية شمالاً لتظهر ما تبقى من المائدة.

تتوقف اللقطة البانورامية عند لقطة مقربة متوسطة على دوميير والصحفي الأمريكي الذي يضع سترة صوفية حول رقبته.

الصحفي الأمريكي (بالإنجليزية): ما رأيك بالعلاقة بين الكاثوليكية والماركسية؟

دوميير (يترجم إلى الإيطالية): يريد أن يعرف العلاقة بين الكاثوليكية والماركسية.

١٦١. لقطة مقربة متوسطة: جويدو على يمين الأرضية الأمامية، لقطة متوسطة لبايسورفيقته في الجزء اليساري من الأرض الخلفية.

جويدو: (مخاطباً دوميير): شكرا. لقد فهمت السؤال. (مخاطباً الصحفي الأمريكي) تريد أن تعرف إلى أى حزب سياسي أنتمي؟

١٦٢. كما في ١٦٠. خادم يسكب النبيذ في كأس دوميير.

الصحفي الأمريكي: أعتقد أنك، رجل شريف - كلكم أيها الإيطاليون كذلك - من المفروض أن تكون قادراً على إجابتي. هل إيطاليا أو لست إيطاليا......

١٦٣. لقطة مقربة متوسطة: رفيقة بايس، تأكل الآيس كريم.
الصحفي الأمريكي (بعيدا).... بلداً كاثوليكياً أساسا؟
صديقة بايس: نعم.
١٦٤. لقطة مقربة متوسطة: كونوشيا بايس الذي يقرأ تقرير الميزانية.
بايس: إهدئي. تناولي الأيس كريم واهدئي. (يطرقع بأصابعه ليلفت انتباه كونوشيا لأحد بنود الميزانية.
زوجة الصحفي الأمريكي (بالإنجليزية، بعيدا): إذا كانت إيطاليا بلداً كاثوليكيا لماذا تتجه كل أقلامكم نحو اليسار؟
ينزع بايس نظارته وينظر باتجاه جويدو. بعض الحوار الذي يتلو ذلك يقال بالتبادل.
كونوشيو (مخاطباً بايس): إنه تقدير للمركبة الفضائية. وأود أن أكلمه قليلاً مرة ثانية على انفراد لأنه فعلاً لا يمكن أن تستمر الأمور على هذا المنوال. (يصبح متحمّساً بشكل متزايد ويرفع يده من الإحباط). هذا مستشفى مجانين!
بايس: حسناً سوف نتكلم عن الأمور لاحقاً. (يعطي الميزانية لكونوشيا ويتكلم مع وكيل أعمال الممثلة الذي لا يظهر في إطار الصورة) سامحني. ما الذي كنت تقوله لي عن الكوليسترول؟
١٦٥. لقطة طويلة: كارلا تجلس إلى مائدة بمفردها تلبس نفس الملابس التي جاءت بها عند حضورها. تنظر من فوق كتفها باتجاه جويدو وتشير «بمرحبا» بحركة خاصة من يدها التي رفعتها قليلاً خلف كرسيها.
صوت تهليل لانتهاء نمرة وإبتداء اخرى مباشرة.
١٦٦. لقطة مقربة متوسطة: جويدو، الذي يتعرّف عليها خفية، ينظر حوله ليرى إذا ما لاحظ الآخرون ذلك.
الصحفي الأمريكي (بعيداً باللغة الفرنسية وبغير وضوح): صناعة الأفلام هذه بدون أبطال......
زوجة الصحفي الأمريكي (بعيداً بالإنجليزية): بحق الجحيم ما الذي تتكلم عنه، يا حبيبي؟
الصحفي الأمريكي (بعيدا، بالفرنسية): لا أجدها ممتعة، قد يصّح هذا في رواية ولكن الفيلم يجب أن يكون له بطل.
١٦٧. لقطة مقرّبة متوسطة: كارلا في لقطة جانبية تأكل بشهية وتنظر باتجاه جويدو.
زوجة الصحفي الأمريكي (بعيداً بالإنجليزية): آه، الآن يا حبيبي لا تشرب المزيد.
١٦٨. كما في ١٦٦. ينظر جويدو بتركيز أكبر باتجاه كارلا.
١٦٩. كما في ١٦٧. كارلا وقد أسعدها اهتمام جويدو تستدير إلى جنبها بشكل جاد وتضمّ شفتيها بشكل قبلة.
الصحفي الأمريكي (بعيداً بالفرنسية): لأن السينما لم تبدأ كلعبة فكرية.
١٧٠. كما في ١٦٨. يخجل جويدو فيستدير مبتعداً وهو يلعب بقبعته.
الصحفي الأمريكي (بعيدا، بالفرنسية): انه مجرد التبسيط وإثارة خيال الذين...
بايس(بعيدا، بالفرنسية) أين هؤلاء... (بالإيطالية) كتابنا العظام.
١٧١. لقطة مقربة: دوميير، يلوّح بأصبعه.
دوميير: فيتزجيرالد برواياته الأولى.... بعد ذلك، عربدة براجماتية للحقيقة القاسية. (يستدير دوميير بعيداً بازدراء.)
١٧٢. لقطة بانورامية تتبع امرأة تحمل سعفة نخل تسير من اليمين إلى اليسار.
في لقطة مطولة أناس يجلسون إلى موائد في الأرضية الأمامية. لقطة متوسطة، اثنان يرقصان في الخلفية.
دوميير (بعيدا): أخيرا. ماذا يعني «يسار»؟ وماذا يعني «يمين»؟ هل أنت متفائل إلى هذا الحد لتؤمن بأنه في هذا العالم المضطرب والفوضوي هنالك أناس يحملون أفكارا واضحة بشكل كاف....
١٧٣. لقطة مقربة متوسطة: جويدو يمسّد أنفه، ثم يبتسم باتجاه الممثلة؛ دوميير ينظر باتجاه بايس.
دوميير:... ليعتبروا أنفسهم إما كلياً لليمين أو كلياً لليسار؟
١٧٤. لقطة مقربة متوسطة: وكيل أعمال الممثلة، ينظر بعيداً إلى اليمين باتجاه بايس؛ الممثلة، تأكل، تبتسم وتنظر مباشرة إلى الأمام باتجاه جويدو.
وكيل أعمال الممثلة: الآن يملك الأمريكيون نظرية جديدة. لتراعي الكوليسترول يدعونك تأكل.....
١٧٥. كما في ١٧٣.
جويدو (بالفرنسية): هل الهليون جيد؟
١٧٦. لقطة مقربة متوسطة: الممثلة.
الممثلة (بالفرنسية): جيد جدا.
تبتسم وتغضن أنفها محاولة أن تبدو لطيفة.
١٧٧. كما في ١٧٥.
وكيل أعمال الممثلة (بالإنجليزية، بعيدا): سامحني. هل تستطيع أن تقول لي تقريبا....
جويدو (بالإنجليزية): من فضلك؟
١٧٨. لقطة مقربة متوسطة: وكيل أعمال الممثلة والممثلة.
وكيل أعمال الممثلة (بالإيطالية): تقريبا.....
الممثلة (منزعجة قليلا، تخاطب وكيل أعمال الممثلة بالإنجليزية): ليس الآن من فضلك.
وكيل أعمال الممثلة: كم مشهد سوف يكون لدينا؟
جويدو (بعيدا): ماذا تعني؟
وكيل أعمال الممثلة: كم مشهد سوف يكون لدينا؟
١٧٩. كما في ١٧٧.
جويدو (يرفع يده عاليا): خمسة.
يبدأ دوميير يزأر بالضحك.
١٨٠. كما في ١٧٨.
الممثلة (بالإيطالية): خمسة فقط؟

جويدو (بعيدا): ربما ستة، ربما سبعة، هذا صحيح.
دوميير، بعيداً يعبّر عن عدم قناعته بحوار غير واضح.
١٨١. لقطة بانورامية تتبع سيزارينو وهو يعبر من الشمال إلى اليمين في لقطة متوسطة.
سيزارينو (يلوّح باتجاه بايس): مساء الخير أيها الرئيس. مرحباً يا جويدو. (يركع بمواجهة جويدو.) انظر، السفير يهتم بكارلا.
١٨٢. لقطة طويلة: كارلا إلى مائدتها. سيد مميّز يقف على اليسار، يرفع كأسه لها.
١٨٣. كما في ١٨١.
جويدو : إذن؟
سيزارينو: فكرت تواً من الضروري أن تعرف.
جويدو (يستدير مبتعدا): الآن عرفت.
سيزارينو: هل تريدني أن أراقصها؟
جويدو : نعم، نعم، راقصها.
ينهض سيزارينو ويخرج من اليمين.
بايس بعيدا: آه، يا أصدقائي الأعزاء. هناك حقيقة واحدة.
١٨٤. تفسح الموسيقى البطيئة الطريق فجأة للنغمة النشيطة. «إيقاع كارلوتا السريع.» لقطة مقرّبة متوسطة: الممثلة تومئ بكل ما في وسعها من قوة إلى ناحية اليسار؟ كونوشيو ناحية اليمين.
الممثلة (بالفرنسية): نعم... ربما... ولكنني متشوقة لأن أعرف... لأن أفهم الشخصية جيدا. عليّ أن اعيش مع شخصيتي قبل وقت طويل. تخرج سيجارة.
١٨٥. لقطة متوسطة: جويدو يقضم أظافر يديه.
وكيل أعمال الممثلة (بعيدا): تقول السيدة إنه يجب عليها معرفة شخصيتها مقدما، للضرورة.
١٨٦. كما في ١٨٤. تدخل ذراع بايس من على يمين الإطار ؛ يشعل سيجارة الممثلة. خلال هذا التبديل يبدو كونوشيا منهمكاً في أوراقه.
الممثلة (بالفرنسية): يجب أن أحس لحمها يلتصق بلحمي.. وكذلك أفكارها. دون ذلك، لا أستطيع إطلاقا.
بايس(ينحني فيدخل الإطار): ولكن ألم يشرح لك مخرجنا الدور حتى الآن؟
الممثلة: كلا !
تتبع الكاميرا بايس وهو يسترخي إلى الخلف.
بايس: أنا آسف، أيتها السيدة الجميلة. لا أملك أية معلومات تفيدك. أنا المنتج فقط. أليس ذلك صحيحاً يا جويدو...
١٨٧. كما في ١٨٥.
بايس (بعيدا):... إنني لا أعرف شيئا؟
جويدو: هذا صحيح. لا يجوز أن تعرف شيئا.
١٨٨. لقطة بانورامية تتبع ميزابوتا وهو يركض باتجاه المائدة، من اليسار إلى اليمين، لقطة طويلة تنتهي بلقطة مقرّبة متوسطة له وهو يزمجر بصوت عال. يركع بالقرب من جويدو الذي يبتسم.
الممثلة (بالفرنسية بعيدا): حسنا، ما الذي قاله؟

خلال ذلك، وفي اللقطات القليلة التالية، نسمع حوار المائدة غير الواضح.
١٨٩. لقطة متوسطة: جلوريا تسير وعليها مظهر الغموض.
ميزابوتا: (يطلق صفارة طويلة، كالآلة لحظة التوقف، ثم يضحك، بعيدا) والآن ثلاثة أيام من الراحة.
لقطة مقربة متوسطة لجلوريا وهي تجلس، ثم تلتقط باقة من الكرز وتقربها من أنفها وتشمها بعمق.
جلوريا: شكلها يشبه الزجاج. بواكير كرز الربيع. (بالإنجليزية) تعال! دعنا نرحب معاً بقدوم فصل الربيع. (ترمي واحدة من حبات الكرز على ميزابوتا).
١٩٠. كما في ١٨٨. يلتقط ميزابوتا حبة الكرز ثم يأكلها. تبدو على جويدو مظاهر الانزعاج، يلبس القبعة.
ميزابوتا: شكرا. ما رأيك بإعطاء بعضها لجويدو؟
جلوريا (بالإنجليزية، بعيدا): حظاً سعيداً لجويدو.
يلتقط ميزابوتا حبة كرز أخرى ويضعها في فم جويدو. ثم يخفض رأسه متكئاعلى حافة المائدة.
ميزابوتا: ماريو ميزابوتا... ٩٦ كيلوجراماً... (يشير بأصبعه لجويدو).هل يمكن أن نسير قليلا؟ (يهز جويدو رأسه علامة الموافقة. يرسل ميزابوتا قبلة في الهواء باتجاه جلوريا. يقف الرجلان ويأخذ ميزابوتا ذراع جويدو ؛ لقطة بانورامية تتبعهما وهما يسيران باتجاه اليمين، من لقطة متوسطة إلى لقطة مقربة متوسطة). أعرف ذلك ومن الطبيعي أنك... تعتقد أنني أعيش طفولتي الثانية، أليس كذلك؟
جويدو: نعم.
يقفان بمواجهة بعضهما البعض. جويدو يبدو مُبتعداً كلياً تقريباً عن الكاميرا ؛ ميزابوتا تحيط به الإضاءة.
ميزابوتا: إنني أكبرها بثلاثين عاما. وماذا في ذلك؟
جويدو: لا عيب في ذلك.
ميزابوتا: ربما أكون غبيا... قليل الحياء منذ القدم... ذلك الإنسان الذي دفع المبلغ المطلوب. قل ما شئت عني. ماذا في ذلك؟
الصحفي الأمريكي (بالإنجليزية، بعيدا): سامحني. يستدير جيدو.
١٩١. لقطة مقربة متوسطة: الصحفي الأمريكي، يجلس إلى المائدة، زوجته خلفه.
الصحفي الأمريكي (يشير بملعقته): هل بإمكانك ان تخلق، حسب الطلب، شيئاً صادقا، مهما، وجميلا؟ مثلا إذا طلب منك البابا ذلك؟
جويدو: (نافداً صبره، بعيدا): طبعا، طبعا، سأفكر في الموضوع. سامحني.
١٩٢. في لقطة مقربة متوسطة، يتابع ميزابوتا وجويدو السير قليلا، ثم يتوقفان.
ميزابوتا: أنا لا أخدع نفسي، كما تعرف. (يعبر من أمام جويدو.) آه كلا. ربما اختارت البقاء معي من أجل المال. في الواقع حتماً هذا هو السبب. ولكن طوال حياتي لم أشعر بالتصاق إنسان بي كما أشعر معها، (ينظر باتجاهها بعيدا. تتبعه الكاميرا وهو يجلس في لقطة

مقرّبة متوسطة.)

انظر إليها فقط إنها حلوه.... جذابة.... ذكية !

(يمسح وجهه بمنديله.) انها تملك كل ما يجعلها مرغوبة. فقط من أجل المال؟ ولكن هذه الأيام هنالك العديد من الشباب الذين يملكون المال...

١٩٣. لقطة مقربة متوسطة: جويدو ينظر إلى أسفل نحو ميزابوتا.

ميزابوتا (بعيدا):..... أظنان منهم.

جويدو (مؤكدا): هذا واضح. إنها تحبّك.

١٩٤. كما في ١٩٢.

ميزابوتا (يهز رأسه موافقا): نعم. ولم تحاول الضغط علي. (يتابع مسح وجهه.) كلا..... أنا قررت بنفسي، عقلانيا. إنها..... لم تقل مرة واحدة أية كلمة ضد زوجتي... أو حول عائلتي. لم تعنف أبدا.

جويدو (بعيدا): ولكن كيف تعرفت عليها؟

ميزابوتا (يضحك قليلا): في لندن. كانت في المدرسة مع ابنتي.

١٩٥. كما في ١٩٣.

جويدو: كم سنة فاتت على زواجك؟

ميزابوتا (بعيدا): كثيرا. واحد وثلاثين.

جويدو: وماذا فعلت زوجتك....

١٩٦. كما في ١٩٤.

ميزابوتا (يحك جانب رأسه): أخذت زوجتي الموضوع بشكل سيئ. إنها تكرهها. ولكن جلوريا... هل تصدق ذلك... جلوريا مغرمة بها. (ينهض، والآن ينظر إلى جويدو وجهاً لوجه. يستخدم نبرة صوت متحدية). والآن تفضل وقلها... أنا حمار.

يظهر وكيل أعمال الممثلة بين جويدو وميزابوتا، الممثلة في لقطة طويلة، خلفهما.

وكيل أعمال الممثلة (بالانجليزية): سامحني (بالايطالية). يجب أن يكون هنالك برنامج تفصيلي للتصوير... مواعيد. وإلا فلسوف تخسر عقد فيلم في ألمانيا. لدينا عروض أخرى !

١٩٧. لقطة مقرّبة متوسطة: الممثلة.

الممثلة (بالفرنسية): هل ستتركني في ظلام تام حتى النهاية؟

١٩٨. لقطة مقربة متوسطة: وكيل أعمال الممثلة وجويدو، الذي ينادي الممثلة.

جويدو (وكأنه لم يفهم): عفوا؟

١٩٩. كما في ١٩٧. تصاب الممثلة بخيبة أمل.

٢٠٠. كما في ١٩٨.

جويدو (يبتسم ابتسامة باهتة): تبدين كالحلزونة الصغيرة.

٢٠١. جويدو ووكيل أعمال الممثلة في لقطة مقربة متوسطة، وظهرهما إلى الكاميرا، ينظران إلى الممثلة التي مازالت جالسة بينهما في لقطة متوسطة.

الممثلة (بالفرنسية، ما عدا الكلمة التي تعني الحلزونة الصغيرة، «لوماشينا»): ما هي الـ «لوماشينا»؟

يمسك جويدو بيده ويمد سبابته ليوحي بهوائي الحلزون.

جويدو (بالفرنسية): حلزون صغير.

٢٠٢. لقطة مقربة متوسطة: الممثلة، تضحك على نفسها، تضع يدها على الزينة المغروسة في شعرها والتي حتما تشبه الهوائي.

الممثلة (بالفرنسية): حلزون !

٢٠٣. لقطة مقربة متوسطة: جلوريا تسند ظهرها إلى الخلف في كرسيها، ثم في لقطة مقربة تحني رأسها على عامود الشمسية في منتصف المائدة.

جلوريا (بالإنجليزية): اصمتوا ! (إكستاتنتكلي بالايطالية). أسمع صوت الينبوع. دعاه الرومان «المياه السعيدة.»

٢٠٤. نسمع صوت الاوركسترا يعزف بالبوق لحنا يشير إلى بدء فصل تمثيلي. لقطة طويلة: الشرفة تغطيها الظلمة تقريباً بشكل كلي. تضاء شجرتان في الخلفية. ندرك بالكاد شكل موريس. ثم فجأة إذ يضاء الخلف نرى صورته الظلّية.

٢٠٥. لقطة مقربة متوسطة: موريس. التحوّل نفسه من الظلام إلى الصورة الظلية. وأخيراً يضاء الأمام. في البداية يبدو جدّيا. ثم يبدأ بالابتسام وهو ينحني إلى اليمين ليلتقط عصاه السحرية. نسمع تصفيق الصنوج، فينفجر موريس بضحكة ساخرة مريرة. بالكاد نستطيع أن نميّز مايا ولوحها الأسود من خلفه.

موريس: مايا ! يبدأ بالركض نحو اليمين.

٢٠٦. لقطة طويلة: الشرفة. ما زالت مايا ولوحها الأسود في الظل. لقطة بانورامية تتبع موريس وهو يركض إلى اليمين محاطا بهالة من الضوء.

موريس: دعنا نتحف هؤلاء المملين بشيء من التنوع. (يقف أمام مائدة اثنتين من النساء المسنات اللواتي رأيناهن في بداية هذا الفصل، ويلتقط حقيبة يد، ثم يأخذ بمناداة إحداهما باللغة الفرنسية.) مساء الخير يا سيدتي. أتسمحي لي؟

٢٠٧. لقطة مقربة: مايا بصورة جانبية. معصوبة العينين.

موريس (بعيدا): هل أنت مستعدة يا مايا؟ ركزي الآن ! ماذا أحمل في يدي؟

لقطة بانورامية على مايا وهي تسير نحو اليمين، مبتسمة.

مايا: حقيبة سهرة مخملية.

موريس (بعيدا): وماذا بداخلها؟

٢٠٨. لقطة متوسطة: موريس على الجانب الأيسر من الإطار، يحمل منديلا أبيض، امرأة تجلس على الجانب الأيمن. نرى مايا بينهما في لقطة مطولة. تسير إلى الخلف والأمام خلال اللقطة. صورتها الظلية تظهر في دائرة الضوء على اللوح الأسود.

مايا: منديل أبيض !

موريس (بالفرنسية): هذا صحيح.

خلال هذه اللقطة، يتابع موريس إخراج أشياء من داخل حقيبة السهرة.

مايا: منديل أحمر.... إسبرين.....

موريس: لا يوجد مخدرات على ما أرجو.

المرأة (تضحك): كلا.

مايا: كلا،: كلا، اسبرين !

موريس: آه ها !

المرأة: آه.

مايا: بدّل كيس الدراهم.

موريس (يفتح كيس الدراهم): هل هنالك أية دراهم؟

٢٠٩. لقطة طويلة: مايا، ذراعاها ممتدتان أمامها، تسير أمام اللوح الأسود حيث ينعكس ظلّها.

مايا: الفان وسبعمائة....

٢١٠. مثل ٢٠٨.

مايا:.... خمس وعشرون ليرة.

تهلل السيدة. ونسمع تهليل باقي المشاهدين.

موريس (يسقط كيس الدراهم إلى داخل حقيبة السهرة، ويعيد ضمه إلى فتحته العادية): آه هاالمرأة إنها رائعة !

٢١١. لقطة طويلة، لقطة بانورامية على موريس وهو يركض في شمال الخلفية نحو مائدة على اليمين في الأمام.

موريس: وهذه السيدة..... بماذا تفكر؟ (بالفرنسية.) أرجو أن لايكون شيئاً قذراً. (لقطة متوسطة: يقف موريس بين سيدتين تجلسان. يخاطب تلك على الجانب الأيسر من الشاشة يرفع يده فوق رأسها.)

اسرعي: فكري بشيء.

السيدة: بماذا عليَّ أن أفكر؟

موريس: أي شيء ترغبين به. (بالفرنسية.) هل أنت الآن تفكرين؟

تغمض المرأة عينيها محاولة التركيز.

المرأة: نعم.

مايا (بعيدا) أرغب في أن أحيا مائة عام أخرى.

موريس (يبتسم متهكما): هل هذا صحيح؟

يقبّل يد السيدة ويخرج من ناحية اليمين.

المرأة (تستدير باتجاه مايا وتهلّل بسعادة بالغة): نعم، نعم !

٢١٢. لقطة طويلة: يرافق سيزارينو كارلا نحو مائدة ويساعدها على الجلوس في مقعد.

موريس (يركض إلى الشمال على اليمين ويوجه الكلام إلى كارلا باللغة الإيطالية): وهذه السيدة الرائعة... (يضحك ويضع يده على رأس كارلا). ماذا يدور في رأسها الصغير؟

كارلا : دعني وشأني. (وقفة قصيرة.) هل أستطيع التفكير في شخص ما؟

موريس (بالفرنسية): طبعا.

سيزارينو، يقف إلى اليسار، ينظر إلى الأمام مباشرة، من المفترض نحو جويدو.

موريس (بالإيطالية): انطلقي !

كارلا: في هذه الحالة....

٢١٣. لقطة مقربة: جويدو الذي يبدأ بقضم أظافره.

كارلا (بعصبية، بعيدا): كلا. أنا خجلة. دع......

موريس (بعيدا): ولكن مم؟ (بالفرنسية.) انطلقي سيدتي!

كارلا (بعيدا): هل أستطيع فعلاً التفكير في شخص ما؟

٢١٤. لقطة طويلة: المائدة. صديقة بايس والممثلة تجلسان. وكيل أعمال الممثلة يقف. بايس يتحرك إلى الأمام، يحك يديه.

الصديقة: أخاف أن يقرأ أحد أفكاري.

بايس: لا تخافي يا عزيزتي... هذه مخاطرة لن تمري بها !

(بالفرنسية، يخاطب الممثلة.) هل ترغبين في العودة إلى الفندق، يا سيدتي؟ الطقس بارد.

يساعد وكيل أعمال الممثلة الصديقة في تغطية جسدها. تقف الممثلة ويبدأ الفريق بالمغادرة.

مايا (بعيدا): قبلة، وصفعة؟

موريس (بعيدا، بالفرنسية) هل هذا هو الموضوع؟ تماما. (تضحك كارلا بعيدا.) شكرا. (لقطة بانورامية قصيرة نحو جلوريا جالسةَ، وزوجة الصحفي الأمريكي واقفة بالقرب من ميزابوتا، وأمامِ المائدة، جويدو يهلل. يستدير جويدو وينضم إلى المجموعة مغادراً إلى الخلف، بينما يقبل ميزابوتا يد زوجة الصحفي الأمريكي) سيداتي سادتي (بالإيطالية) إنكم تفكرون. «يا لها من خديعة» ! أنا آسف إذا ما خيبت أملكم حيث إنه ليست هنالك خدعة بتاتا. (تتحرك الكاميرا ببطء نحو المائدة. بينما تظهر يد موريس وعصاه بلقطة مقربة تزداد قربا شيئاً فشيئاً في المقدمة، تخرج المجموعة الملتفة حول المائدة بسرعة من مركز اللقطة.) وهذا ليس صدفة. إنها تجربة خارقة للقوة المغناطيسية وقراءة الأفكار. (جلوريا، زوجة الصحفي الأمريكي وميزابوتا يظهرون الان في لقطة متوسطة) في واقع الأمر أنا أنقل أفكاركم للآنسة مايا.

يظهر موريس بالقرب من جلوريا ويلامس رأسها بعصاه. تضع رأسها على المائدة ويداها تغطيان أذنيها وكأنها تريد إسكاته.

موريس (مخاطباً جلوريا): هل تظنين أنك قادرة على إخفاء أفكارك؟

جلوريا (بالإنجليزية، يائسة): لا أريدك أن تفعل بي ذلك.

تستدير زوجة الصحفي الأمريكي نحو جلوريا وتبتسم.

٢١٥. لقطة طويلة: بقية المجموعة تسير بعيداً عن الكاميرا، يقوم جويدو بروتين ثني ركبته.

جلوريا (تصرخ، بعيدا): كلا !

رجل (بعيدا): جويدو !

جلوريا (بعيدا، مازالت تصرخ): إنك مقرف !

تتوقف المجموعة عن السير وتنظر إلى الخلف. تشهق جلوريا.

٢١٦. لقطة مقربة متوسطة: جلوريا بلقطة جانبية. جلوريا وميزابوتا يتكلمان على التوالي خلال هذه اللقطة وجزء من اللقطة التالية.

جلوريا: اتركني لوحدي!

ميزابوتا (في الأول، بعيدا): جلوريا !

تنهض جلوريا، تستدير وتحيط بذراعيها رقبة ميزابوتا. نرى موريس فوق كتف جلوريا.

جلوريا: آه، يا إلهي !

ميزابوتا (بالإنجليزية) جلوريا، ماذا تقولين؟ عزيزتي... (بالإيطالية.) هدئي نفسك.

جلوريا (بالإنجليزية): اطلبي من هذا الرجل أن يبعد يديه.... لا

استطيع تحمّل هذا. هذا الرجل يصلبني.
ميزابوتا (مخاطباً موريس): ارجوك أن تتوقف.
٢١٧. لقطة مقربة: ميزابوتا وخلفية رأس جلوريا.
ميزابوتا (مخاطباً موريس): رجاء، توقف عن ذلك. هل أنت موافق؟
موريس (بعيدا): رجاء سامحني. الأفكار مقدسة.
والآن بعد أن هدأت، تدير جلوريا وجهها إلى الأمام.
ميزابوتا (مخاطباً جلوريا): إنها مجردَ لعبة.
تحدث مايا صوتاً لا معنى له. تضع جلوريا سبابتها على شفتيها وكأنما تعتذر لموريس.
موريس (بعيدا): هل أنت جاهزة. يا مايا؟
٢١٨. لقطة طويلة: المجموعة تسير بعيدا. بايس يمسك بذراع جويدو، تقترب الكاميرا أكثر متجهة نحو دائرة الضوء.
موريس (بعيدا): لحظة فقط، أيها السيدات والسادة. توقفوا هنا بالضبط. (يظهر موريس في الإطار وهو يركض من يمين الفسحة الأمامية نحو المجموعة.) هل بإمكاننا معرفة ما تفكر به؟ (مخاطباً بايس.) أنت مثلا.
٢١٩. لقطة مقربة متوسطة: بايس يسير نحو اليسار مع أفراد مختلفين آخرين.
بايس: بماذا تظن أنا أفكر الآن؟ أنا أفكر في مُخرجي ـ بالأثنين معاً: بالصليب الذي عليّ حمله أو بمتعتي الشخصية. (٤)
يخرج من اليسار، يسير خلف جويدو الذي يظهر الآن في لقطة مقرَبة متوسطة في إطار إلى اليمين مواجهاً لموريس في إطار إلى اليسار.
جويدو (يبتسم، نحو موريس): كيف حالك؟
موريس (يتكلم بنبرة صوت طبيعية لأول مرة): حسنا. وأنت؟
جويدو (ينظر إلى اليمين، ثم يسير مع موريس نحو اليسار وظهره للكاميرا.) لم نر بعضنا منذ سنين.
موريس: هذه هي الحقيقة، لسوء الحظ، أيها الصديق القديم. (يستدير ثم ينادي مايا): سأكون هناك حالاً. (يستدير نحو جويدو ثم يتابعان السير.) لقد أصبحت مشهوراً أليس كذلك؟
جويدو (ظهره نحو الكاميرا): آه، توقف عن هذا ! ولكن أخبرني... ما هي الحيلة؟ (يتوقف ويواجه موريس): كيف تقوم بايصال ما تريد...؟
موريس: هنالك بعض الحيل، ولكن هنالك أيضاً أشياء حقيقية حولها. لا أدري كيف تحصل ولكنها تحصل.
جويدو: ولكن هل تستطيع أن توصل أى شيء على الإطلاق؟
موريس: أي شيء..... ماعدا أنني أريدها أن تداعبني في منطقة حساسة (يضحك) هل تريد أن تحاول؟
جويدو (بنظرة مرحة) نعم، نعم، انتظر لحظة !
موريس (يخلع قبعته العالية): لاحظ، معك سوف أسقط على وجهي. يضع يده على رأس جويدو. وعلى جهاز الصوت نسمع مقدمة «ريكوردو دنفازيا».
٢٢٠. لقطة طويلة جدا: الموائد والشرفة. في الخلفية مايا ولوحها الأسود في صورة ظلية : وفي الفسحة الأمامية، ميزابوتا وذراعاه تحيطان بأكتاف جلوريا وزوجة الصحفي الأمريكي، يسيرون ببطء إلى الأمام. تتحرك دائرة الضوء إلى الخلف لتلتقط مايا.
مايا: أنا لا أفهم.
٢٢١. لقطة مقربة: مايا تبتسم محتارة.
مايا: لا أستطيع إعادتها. تضع يدها على جبينها، ثم تستدير نحو اللوح الأسود وتبدأ في الكتابة. نستطيع أن تقرأ الأحرف «أ» و «س».
٢٢٢. مثل ٢١٩.
٢٢٣. لقطة طويلة: مايا تكتب على اللوح الأسود.
٢٢٤. لقطة متوسطة: تتابع حركة ٢٢٣. عندما تنتهي مايا من الكتابة «ماسا» تستدير إلى الأمام. ثم تسير نحو اليمين لتظهر ما كتبته.
مايا (بالفرنسية): هل هذا كل شيء؟ (تحَرك ريشتها على الكلمات ثم، بعيدا.) «آسا... نيسي... ماسا؟
٢٢٥. كما في ٢٢٢.
موريس: هل هذا كل شيء؟
جويدو: نعم.
يستدير جويدو بعيدا، ينظر موريس باتجاه مايا.
بايس(بعيدا): جويدو !
موريس: ولكن ماذا يعنى هذا؟
مطبخ بيت المزرعة ليلا.
خلال هذا الفصل يدور الحوار بلهجة رومانية مما يجعله في كثير من الأحيان غير مفهومَ للعديدين من الناطقين بالايطالية. كما أن بعضه غير مسموع كذلك. يظهر جويدو طفلاً خلال هذا الفصل.
٢٢٦. نتبع لقطة بانورامية نحو اليسار، لقطة متوسطة: المربية ذات الملابس البيضاء، مجرد ظلها خلف ملاءة معلقة، تأخذ طريقها عبر ملاءات أخرى معلقة. وبعيدا، امرأة تدندن بنغم «ريكوردو دنفازيا». هذا الصوت وهذه الموسيقى تستمران في الجزء الأكبر من الفصل بمصاحبة شيء من الموسيقى المريحة للأعصاب المعزوفة على الجيتار.
٢٢٧. لقطة متوسطة. يظهر جويدو يتقدم على أطرافه الأربعة تحت المائدة مختبئاً من المربية ذات الثياب البيضاء. حافي القدمين، يلبس سرواله القصير وعلى رأسه منشفة.
٢٢٨. لقطة من أعلى إلى أسفل، لقطة متوسطة للمربية ذات الثياب البيضاء بالقرب من المائدة على يديها وقدميها.
المربية ذات الملابس البيضاء: جويدو، تعال إلى هنا ! أين أنت؟ لا تكن صعب المراس.
٢٢٩. لقطة بانورامية في اليسار، بينما تتجه الكاميرا نحو اليمين، لقطة طويلة للغرفة. في الفسحة الأمامية امرأة عجوز تنام على كرسي. وبينما تتحرك اللقطة البانورامية أكثر نرى المزيد من الغرفة: شكل يقف في منتصف الغرفة. سياج حديدي يحيط بحفرة في الأرض، شكل يشبه المشواة على الحائط البعيد.
المربية ذات الملابس البيضاء (بعيدا): يا للعجب !
جويدو: لا أريد أن آخذ حماما. لا أريد أن آخذ حماما.
المربية ذات الملابس السوداء (بعيدا): تعال إلى هنا... دعني أمسك بك.

المربية ذات الملابس البيضاء (بعيدا): اعرف ماذا يريد هذا النذل. يريد أن تحمله حبيبته، الحلوة الجذابة.
يركض جويدو من اليمين إلى اليسار ويقف عند حائط مسلط عليه ظل عملاق للمربية ذات الملابس السوداء فيغطيه هو وظله معاً. يركض ذهاباً وإياباً بحيث يزيد تراقص الظلال على الحائط تعقيداً. وأخيراً تتمكن المربية ذات الملابس السوداء من إمساكه وتحمله إلى الأمام بين ذراعيها.
٢٣٠. لقطة مقربة متوسطة: المربية ذات الملابس البيضاء تبتسم وهي تشير إلى جويدو وتأخذه من بين ذراعي المربية ذات الملابس السوداء والتي نراها من الخلف.
المربية ذات الملابس السوداء: تعال إلى هنا. تعال إلى هنا.
يظهر جذع جويدو ورأسه المغطى بالمنشفة في لقطة مقربة متوسطة وهو مرفوع إلى الأمام على كتف المربية ذات الملابس البيضاء.
المربية ذات الملابس البيضاء: لا يريد أبداً الاستحمام بالنبيذ، هذا الولد المخزي. ولكن ألا تعلمين أن حمام النبيذ....
٢٣١. لقطة متوسطة: ظل جويدو المحمول على كتف الممرضة يتحرك على الحائط. المربية ذات الملابس البيضاء (ظلها).... يجعلك قوياً كرجل؟
٢٣٢. لقطة متوسطة: رجل يأخذ المنشفة من على رأس جويدو.
اصوات أولاد (بعيدا، بتناسق): جويدو خائف! جويدو خائف! جويدو وقد أخذ يبتسم يحمل إلى خابية النبيذ ويوضع بها مع باقي الأولاد.
٢٣٣. لقطة متوسطة: الأولاد يصرخون فرحاً ويقفزون إلى أعلى وإلى أسفل.
الأولاد: هوب لا، هوب لا.
رجل خارج الخابية يغطس أحد الأولاد الصغار في خابية النبيذ. وولد آخر يحمله رجل غاطس في الخابية. لقطة رأسية إلى أعلى نحو فتاة كبيرة في الثانية عشرة من العمر تجلس على فتحة الباب الأفقي في السقف ورجلاها متدليتان ترمي عنباً إلى أسفل نحو الخابية.
٢٣٤. لقطة بانورامية للقطة مقربة متوسطة: الأولاد يقفزون إلى أعلى وإلى أسفل في خابية النبيذ.
٢٣٥. لقطة طويلة. جزء آخر من الغرفة الملاءات المعلقة. لقطة طويلة تتجه إلى اليسار تتابع الجدة وهي تسير ببطء، تتبعها الفتاة ذات الاثني عشر عاماً، تسير متسللة وتنتظر لتفاجئ الجدة. تلتقط الجدة قطعا من الحطب.
الجدة (تخاطب نفسها): الشيطان واللعنة !
أصوات الأولاد (بعيدا): أيتها الجدة، أيتها الجدة !
الجدة: الحطب رطب هذا العام. هذه القطة التي تجوس خلسة تشبه جدك تماما. يخرج من المنزل ولا يعود إلا إذ كان جائعا.
تستدير الجدة فترى الفتاة ذات الاثني عشر عاماً تجر قضيباً على الأرض.
الجدة: يجب أن تخجلي من نفسك ! اذهبي إلى الفراش. آه !
تقفز الفتاة ذات الاثني عشر عاما.
٢٣٦. لقطة متوسطة: الفتاة ذات الاثني عشر عاما تضع سبابتها على أنفها تقفز إلى أعلى وإلى أسفل.
٢٣٧. كما في ٢٣٥. تستدير الفتاة ذات الاثني عشر عاماً وتركض إلى الخارج.
تتقدم الجدة نحو الملاءات المنشورة على هيكل خشبي كروي.
الجدة: المرة الأخيرة اغلقت الباب في وجهه وتركته في الخارج لمدة يومين.
(تسير حول الهيكل وهي تنزع الملاءات، ثم تديره مرة ثانية إلى الأمام وهي تحمل الملاءات) كان من الممكن أن أتزوج مرة ثانية، وتأكدوا أيها الأولاد أنني كنت سأجد شخصاً جميلا. أفضل من جدكم. يالغبائي! (لقطة بانورامية تتبعها، وهي تتقدم إلى الأمام نحو اليمين، تسير خلف وحول الملاءات الأخرى المعلقة، لقطة بانورامية تتبعها نحو اليسار في لقطة متوسطة.) فكرت أنني لو اتخذت زوجاً آخر فإن زوجي الأول سواء أكان في الجنة أو في النار، أي مكان وضع به، فهو لم يكن لينتظرني. (ترمي الملاءات على أحد الأسرة تستدير نحو اليمين وتصرخ منادية الأولاد.) اهدأوا أيها الأولاد واذهبوا إلى فراشكم !



٢٣٨. لقطة طويلة: الخابية، وقد ظهر ارتفاعها المعقول. بعض الأولاد مازال يقفز داخلها إلى أعلى وإلى أسفل، والبعض الآخر خارجها، يرفع أحد الرجال واحدا من داخلها (قد يكون جويدو). المربية ذات اللباس الأسود تدخل إلى يمين الفسحة الأمامية تحمل ملاءة ناشفة. وتلف مع المربية ذات اللباس الأبيض الولد بها. لقطة بانورامية إلى اليمين تتبع المربية ذات اللباس الأبيض وهي تركض حاملة الولد بين ذراعيها، مخاطبة إياه بحنان بالغ. ضوء مسلط نحو اليسار يظهرهما وقد انطلقا هاربين إلى أعلى السلم بعيداً عن الكاميرا. ثم، وفي لقطة متوسطة مقربة في الفسحة الأمامية يظهر شكل المربية ذات اللباس الأسود وامرأة أخرى شابة، وأيضا ولد آخر ملفوف بملاءة محمول بدوره إلى أعلى السلم. الفتاة ذات الاثني عشر عاماً تركض أيضاً إلى أعلى السلم.

غرفة النوم في المزرعة ليلا.

٢٣٩. يسلط الضوء على السرير. صورة العم اغواستينو النصفية معلقة على الحائط في الخلفية. في لقطة متوسطة، تدخل المربية ذات الثوب الأبيض، وبمساعدة المربية ذات الثوب الأسود (التي لا تظهر للعيان حتى نهاية هذه اللقطة)، ترفع الملاءات، فيظهر شكل خشبي وأداة التدفئة. لقطة بانورامية بينما تخرج المربية ذات الثوب الأبيض أداة التدفئة، خلفها ثلاثة أولاد (أحدهم الفتاة ذات الاثني

عشر عاما) تقفز إلى أعلى وإلى أسفل على سرير آخر.
الطفلة: ناني، ناني، كلوديو بلل نفسه.
تستدير المربية ذات الثوب الأبيض نحو الأولاد.
المربية ذات الثوب الأبيض: ماذا تفعلون؟ اذهبوا إلى النوم... وأنت أيضا، اذهبي إلى النوم كذلك.
تضع الأولاد مرة ثانية في السرير وتغطيهم. يظهر جويدو الفسحة الأمامية في لقطة متوسطة مقربة، ظهره إلى الكاميرا، منشفة تغطي رأسه، ترجع الكاميرا إلى الخلف لتظهره وهو مستلقٍ على ظهره في السرير، يبط بساقيه مرحا.
المربية ذات الثوب الأبيض (متجهة نحو جويدو): جويدينو، ادخل تحت الأغطية. الطقس بارد. اهدأ.
تظهر المربية ذات الثوب الأسود في الفسحة الأمامية. تعيد المربيتان وضع جويدو في مكانه المناسب داخل السرير وتغطيانه.
المربية ذات الثوب الأسود: هل تليت صلواتك؟
تقترب الكاميرا أكثر بينما تقوم المربية ذات الثوب الأبيض في الناحية البعيدة من السرير بمداعبة ومعانقة جويدو.
المربية ذات الثوب الأبيض: يا عاشقي الصغير. ألست أنت عاشقي الصغير؟
المربية ذات الثوب الأسود: (تغطي جويدو بإحكام الغطاء عليه) هل تعطيني أنا قبلة أيضا؟ من التي تحبها أكثر؟ ألا تحبني أنا أكثر؟
لقطة بانورامية نحو الأولاد في السرير الآخر وهم يصرخون ويقفزون.
المربية في الثوب الأبيض (تستدير نحو الأولاد بمرح): سوف أوجه لكم صفعة.
يطفأ الضوء وتظلم الشاشة.
صوت: ش !
٢٤٠. لقطة متوسطة مقربة: تسير الجدة إلى الأمام، يضيء المصباح الذي تحمله وجهها.
الجدة: لا تستطيع أن تخدعني.
٢٤١. ابتعاد سريع عن لقطة متوسطة لاثنين من الأولاد ينامان في السرير.
الجدة (بعيدا): أستطيع أن أخمنَ متى تتظاهر بأنك نائم.
٢٤٢. يسلط الضوء على السرير الذي يضم الفتاة ذات الاثني عشر عاماً والولدين الاثنين الآخرين النائمين.
الجدة (بصورة ظلية على الطرف الآخر من السرير): ناموا جيداً يا صغاري. (تربت على رأس الولد الأقرب إليها.) اغمض عينيك.
تستدير وتخرج من باب مفتوح ناحية اليسار، بينما تتراجع الكاميرا بلطف وتأخذ لقطة بانورامية نحو اليمين لتظهر اتساع السرير. تدخل الجدة عبر الممر المضيء ثم تقفل دفتيه.
٢٤٣. لقطة متوسطة: السرير والأولاد الثلاثة النائمون. الفتاة ذات الاثني عشر عاماً والأقرب إلى الكاميرا تجلس فجأة في لقطة متوسطة مقربة. بعد أن تقول ما لديها، تشير بحيوية نحو اليسار، تضع سبّابتها أمام أنفها، تصلّب ذراعيها أمامها وترفرف بها من فوق أكتافها مثل جناحي الطائر، تلوّح بيدها ثم تقفلها وكأنها تمارس طقساً من الطقوس.
الفتاة ذات الاثني عشر عاما: جويدو، لا تنم هذه الليله ! إنها الليلة التي تتحرك بها عيون اللوحة النصفية. أنت لست خائفا، اليس كذلك؟ عليك أن تكون هادئاً ! العم أوغوستينو سوف ينظر نحو زاوية من زوايا الغرفة، ولسوف يكون الكنز هناك ! لا تخف، يا جويدو ! سوف تصبح ثرياً ! هل تتذكر الكلمات السحرية؟
٢٤٢. لقطة طويلة: الغرفة: جويدو يجلس في السرير في الفسحة الأمامية وظهره إلى الكاميرا. الفتاة ذات الاثني عشر عاماً في الزاوية اليمنى البعيدة، تقوم بحركات إيمائية: صورة العم أوغوستينو كانت دائماً على الحائط بين السريرين.
الفتاة ذات الاثني عشر عاما: آسا نيسي ماسا... آسا نيسي ماسا... آسا نيسي ماسا... ش !
مطبخ المزرعة ليلا.
٢٤٥. لقطة طويلة: حائط وخزانة منخفضة. ظهرها إلى الكاميرا، تسير الفلاحة العجوز القريبة نحو الباب المفتوح على اليمين، ثم تخرج. تسمع صوت الريح يصفر ويستمر كذلك حتى نهاية المشهد.
٢٤٦. لقطة طويلة: منبسط الدرج أمام غرف النوم بأعمدته وحواجزه الحديدية (درابزين). المربية ذات الثوب الأبيض، تحمل مصباحا، تدخل غرفة في الخلفية إلى اليمين. تتحرك الكاميرا ببطء نحو اليمين حيث يوجد عامود علقت عليه صور لامرأة ورجل، ومصباح أسفلها، ثم بإمكاننا أن نرى امتداد الغرفة إلى أسفل ملاءاتها المعلقة، والسلم المؤدي إلى الخابية والمدفئة على الحائط البعيد.
٢٤٧. تحرك بطيء إلى لقطة مقربة للهيب يفرقع في المدفئة.
تلاش تدريجي نحو اللقطة التالية.
الباحة، فندق النبع، ليلا.
٢٤٨. لقطة بانورامية نحو اليمين تظهر المكتب الأمامي، ومكتب الموظف المسؤول في منتصف المسافة والسلالم في الخلفية. في لقطة متوسطة ينظر البواب إلى أعلى نحو اليمين باتجاه جويدو وينزع نظارته.
البواب: عفواً سيدي لقد اتصلوا بك من روما مرتين أو ثلاث. زوجتك على ما أعتقد.
جويدو: (بلهجة متعبة، بعيدا): آه، حقا؟ حسنا. بلغهم أنني جاهز لأخذ المكالمة.
البواب (مستديراً نحو جينو موظف المكتب): جينو بلغ عامل الهاتف في روما أن يتصل.
جينو: حسنا.
البواب: (يعطي جويدو صحيفة): هذه لك.
جويدو (بعيدا): شكرا.
البواب: تصبح على خير يا سيدي.
جويدو (بعيدا): تصبح على خير.
جينو (يتكلم على الهاتف مع عاملة الهاتف): مارسيل، تلك المكالمة من روما... ضرورية.

من منظور جويدو، نتجه نحو اليمين، فيظهر جزء أكبر من الباحة والسلالم. بإمكاننا أن قراءة ٢ على الساعة المعلقة فوق السلالم.
عندما تظهر خلفية رأس جويدو في الإطار بلقطة متوسطة مقربة يسمع اللحن الرئيسي من موسيقى الفيلم يعزف على البيانو. تتبع الكاميرا جويدو وهو يسير متجاوزاً المكتب.
جينو (بعيدا): مساء الخير يا سيدي.
جويدو: مساء الخير.
٢٤٩. لقطة طويلة: الباحة، جويدو يمشي إلى الأمام. من الجهة اليمنى امرأة جميلة مجهولة كان قد رآها جويدو في المشهد الأول داخل الباحة، تتكلم في الهاتف. يستدير جويدو نحوها عند سماع صوتها.
المرأة الجميلة المجهولة (بنبرة عاطفية تظهر إخلاصاً عظيما): كلا، كلا، كلا... أنا لست غاضبة. شيء واحد يمكن أن يغضبني. (تتحرك الكاميرا على مسارها إلى الخلف بينما يتابع جويدو السير إلى الأمام.) آه ولكنك تعرف نوعيتي. يتوقف جويدو مرة ثانية ويستدير ليرمقها بنظراته.
٢٥٠. لقطة مقربة: المرأة الجميلة المجهولة.
المرأة الجميلة المجهولة: كلا. كلا. (تنظر إلى أعلى، الدموع بدأت تتجمع في عينيها. تبعد وجهها إلى النصف عن الكاميرا) اغفر له كل شيء.
٢٥١. كما في ٢٤٩.
المرأة الجميلة المجهولة: كل شيء. اغفر له كل شيء.
تتبدل الموسيقى إلى شيء أكثر حيوية: لقطة بانورامية تتبع جويدو نحو اليمين. نرى ميزابوتا يعزف البيانو على خشبة مسرح صغير؛ تجلس جلوريا على الحافة. يتوقف جويدو لبرهة من الزمن. يظهر ذراع الممثلة على ظهر المقعد الذي تجلس عليه في الفسحة الأمامية ناحية اليمين.
الممثلة (بالفرنسية في البداية من بعيد ومن ثم بلقطة مقربة متوسطة جانبية لها بينما تتابع الكاميرا اللقطة البانورامية نحو اليمين): مساء الخير.
(بالإيطالية) هل بإمكاننا التحدث قليلا؟ (بالفرنسية) اجلس هنا بجانبي لبرهة من الزمن.
جويدو (بعيدا): كلا، أنا آسف.... سوف أذهب إلى السرير. أنا متعب جداً وأيضا أنتظر مكالمة هاتفية.
تستدير الممثلة نحو الكاميرا، باتجاه جويدو، وتقدم له كأسا.
الممثلة (بالفرنسية): هل ترغب بشيء منه؟
جويدو (بعيدا): كلا، شكرا. عندي صداع...
الممثلة بالإيطالية: أعطني يدك. (يدا جويدو تظهران في الإطار. وهي تمسك.) كلا. اجلس. (تنهض في لقطة مقربة. لقطة بانورامية تتبعها وهي تستدير وتسير حول المقعد).
املك سائلاً شافياً في يدي اليسرى. (بالفرنسية) نعم....
عندما أصاب بألم في المعدة آدهن به نفسي. اخلع قبعتك.
٢٥٢. من زاوية مرتفعة لقطة مقربة متوسطة: جويدو، أستسلم لقدره، خلع قبعته. يدا الممثلة وخصرها يظهران خلفه. تدلك بيدها جبهته.
٢٥٣. لقطة مقربة متوسطة: الممثلة.
الممثلة (بالإيطالية): هل هذا أفضل؟
جواباً على سكوته تلاشت ابتسامتها إلى خيبة أمل.
٢٥٤. كما في ٢٥٢. يبعد جويدو اليد اليسرى للممثلة ويقبل راحتها.
جويدو (متأدبا): نعم، ربما.
تختفي من الإطار إلى اليمين. لقطة بانورامية نحو اليسار وهو يعود ليستقر على المقعد وينظر إلى أعلى باتجاهها.
٢٥٥. لقطة مقربة متوسطة: الممثلة في لقطة جانبية وهي تستند على المقعد.
الممثلة (بالإيطالية): لماذا تنظر إلي هكذا؟
(بمزيد من الهيجان) آه، لا تقل لي انني جميلة بالطريقة التي تقولها تبدو.
٢٥٦. كما في ٢٥٤.
الممثلة (بعيدا):... كأنها إهانة.
جويدو: ما الذي يزعجك.
٢٥٧. كما في ٢٥٥. تبتعد الممثلة عن الكاميرا وهي تنشج.
الممثلة (بالفرنسية): لا أدرى. (لقطة بانورامية تتبعها وهي تسير نحو اليسار.)
(بالإيطالية.) أشعر أنني قد خرَّبت كل شيء... (تجلس، ثم تتجه نحو جويدو. في الخلفية يجلس ميزابوتا إلى البيانو وجلوريا عند قدميه.)... حياتي... عملي. (تستعيد تماسكها.) (بالفرنسية) ولكن قل لي... (بالإيطالية) لماذا تستمتع بتعذيبي؟
٢٥٨. لقطة مقربة متوسطة: جويدو.
جويدو: أعذبك ! آه، رجاءً !
يبتسم باتجاه وكيل أعمال الممثلة.
٢٥٩. لقطة مقربة متوسطة: وكيل أعمال الممثلة، كأس بيده. يتجشأ.
الممثلة (بعيدا، بالإيطالية): تكلم معي وكأنني صديقة قديمة. أحتاج...
٢٦٠. جويدو في لقطة مقربة متوسطة في الفسحة الأمامية، ووكيل أعمال الممثلة في لقطة متوسطة في الخلفية.
الممثلة (بعيدا)... لأن أشعر بقرب من مخرجي. (لم يعد جويدو يسمع ما تقوله ولكن يبتسم بسعادة ويستدير إلى الأمام وينظر متجاوزا الممثلة باتجاه جلوريا.) ثم....
٢٦١. لقطة مقربة متوسطة: جلوريا، تجلس على حافة خشبة المسرح الصغير كما كان من قبل. تمص خنصرها، وتنظر باتجاه جويدو تغمز وتبتسم.
٢٦٢. كما في ٢٦٠.
الممثلة (بعيدا، بالفرنسية): هل رأيت فيلمي الآخير؟ صورناه في بلغراد.
٢٦٣. لقطة طويلة: جلوريا تجلس على خشبة المسرح. ميزابوتا يلعب البيانو.

الممثلة (بعيدا): شخصيتي كانت شخصية امرأة هادئة جذابة، ترك عليها الزمن الظالم علاماته... مزاج هيستيري. كانت مخلوقة حقيقية.
تنهض جلوريا خلف ميزابوتا، تضربه برفق على رأسه وتقف ثابتة ترفع ساقها إلى الحائط.
جلوريا: اعزف «الغموض».
ميزابوتا: أنا لا أعرف «الغموض».
جلوريا: (منحنية عليه، متملقة): ولكن نعم...
الممثلة (بعيداً، بالإيطالية): آه، يا لها من شخصية ! هذه المرأة..
٢٦٤. لقطة متوسطة: جويدو يداه إلى أعلى رأسه، وكأنه يحمي نفسه مما يسمعه.
جويدو: ولكن...
الممثلة (بعيداً بالفرنسية):... التي يجد الناس فيها الحماية (بالإيطالية) والحب.
٢٦٥. من على كتف وكيل أعمال الممثلة، جلوريا وميزابوتا في خلفية لقطة طويلة (إنه يعزف مرة ثانية اللحن الأساسي لـ٨١)، تجلس الممثلة في منتصف لقطة متوسطة وتنظر باتجاه جويدو.
الممثلة (بالإيطالية): أنا هي تلك الشخصية. أنا مثيلتها في الحياة... وفي الحب. (تنظر نحو وكيل أعمال الممثلة). ولهذا فأنا أشعر بالوحدة الشديدة، لقد تفهمت دائماً وسامحت دائما كل ما في الرجل الذي أحببته..... في الرجال.
موظف في الفندق يظهر من ناحية الشمال داخل الإطار.
الموظف: روما على الخط، يا سيدي.
جويدو(بعيداً): نعم، شكرا.
يظهر جويدو في الإطار، وهو ينهض، تتبعه الكاميرا المتحركة يميناً وتأخذ لقطة بانورامية له وهو يتحرك باتجاه الهاتف. تستدير الممثلة باتجاهه، متابعةً كلامها، ومتلهفة لمتابعة جذب انتباهه.
الممثلة: أنا مغرية جدا. (بالفرنسية) وأحببته، أيضا.
ينظر جويدو نحوها ويسير بعيدا.
جويدو: نعم، نعم، أنت تقتربين كثيرا. سوف أعود فورا.
٢٦٦. تتجه الكاميرا على المسار إلى الداخل في لقطة متوسطة: يحمل البواب السماعة في يده.
(جويدو يسير نحو الإطار من اليمين): شكرا.
البواب: أهلاً وسهلاً بك.
لقطة بانورامية / الكاميرا على مسار تتبع البواب وهو ينتقل بين جويدو والهاتف ثم يسير نحو اليسار، عبر الباحة نحو المصعد.
جويدو(يتكلم في الهاتف): مرحباً!
صوت عامل الهاتف: روما على الخط. تفضل.
جويدو(بعيداً): مرحباً، نعم!
صوت روزيللا: هل تريد لويزا؟
جويدو(بعيداً): نعم، أرجوك.
صوت روزيللا (مداعبة): أنت تشعر بتأنيب الضمير، أليس كذلك، أيها الوحش ! هذه روزيللا.
جويدو (بعيداً): آه، مرحباً، روزيللا كيف حالك؟ هل اتصلت بي لويزا.

صوت روزيللا: أين كنت في الخارج في هذا الوقت المتأخر، أيها الغجري! علاج الاسترخاء... يا له من عذر ! إليك لويزا.
٢٦٧. لقطة مقربة متوسطة: رأس جويدو من الخلف، يرى من وراء حاجز.
جويدو: نعم، إلى اللقاء شكرا.
يستدير نحو الأمام.
صوت لويزا: جويدو، طلبتك مرتين. أين كنت؟
جويدو: أعرف. أنا آسف. كنت في مكتب الإنتاج. نحن نعمل. (بإخلاص بالغ). كيف حالك؟
صوت لويزا: لا بأس.
جويدو: إيه؟
صوت لويزا: هل تفيدك المعالجة؟
جويدو (متردداً): ولكن.................
صوت لويزا: هل تشعر أنها تفيدك؟
جويدو: ربما. أعتقد ذلك. ولكن، هل تعرفين، في الحقيقة لا أستطيع الاسترخاء كثيرا.
(الكاميرا تتجه نحوه في لقطة مقرّبة). ماذا تفعلين؟ هل تمضين وقتاً لطيفاً؟
صوت لويزا: كالعادة. روزيللا، تيلد، وأنريكو هنا.
٢٦٨. لقطة طويلة: الباحة من منظور جويدو. جلوريا وميزابوتا يسيران ببطء من الشمال إلى اليمين.
صوت لويزا: إنهم على وشك الانصراف. ولكن هل تمضي وقتاً لطيفاً؟ هل قابلت أحداً؟
جويدو: هل تتخيلين! إنه شيء ممل. ولكن من ناحية أخرى، كما تعلمين فإنه بالنسبة لعملي فهذه الطريقة أفضل.
تغيظ جلوريا ميزابوتا بدلال خفي. تضع يديها على ظهره وكأنها تدفعه إلى الأمام.
ميزابوتا (ضاحكاً يلتفت نحو جويدو): مساء الخير. يا جويدو.
٢٦٩. كما ٢٦٧.
جويدو (يهمس لميزابوتا): مساء الخير.
صوت لويزا: ولكنك لم تقابل أحداً تعرفه؟ هل مازلت لوحدك؟
جويدو (منزعجاً قليلا): طبعا.
صوت لويزا (مرتاباً): حقا؟
جويدو (فجأة، بحماس شديد): لويزا.... لماذا لا تأتين لزيارتي؟ بإمكانك الوصول إلى هنا في وقت قصير ! أنه سهل جداً! (صوت روزيللا، بلهجة عدائية ساخرة): متى ستبدأ هذا الفيلم، أيها الممل؟
جويدو: لا أعرف، لا أعرف. دعي لويزا تكلمني، أرجوك.
صوت لويزا (أكثر رقة): إذا يجب أن أحضر؟ تريدني أن أحضر؟
جويدو: نعم، حتما، إذا كانت هذه رغبتك. يمكنك أن تحضري مصطحبة أحدا.
صوت لويزا: ولكن هل تحب ذلك؟
جويدو: حتما أرغب في ذلك. وإلا لما كنت طلبت منك أن تفعلي، هل

كنت سأطلب؟
صوت عاملة الهاتف: هل انتهت المكالمة يا سيدي؟
جويدو: كلا، شكرا.
صوت لويزا: متى يجب أن أحضر؟
جويدو: متى رغبت يا لويزا.
صوت لويزا (تضحك بعصبية) احذر.... فقد آتي حقا.
جويدو: ولكني يا عزيزتي، لم أكن لأطلب منك ذلك لو لم أكن أرغب فيه.
أنا أحب ذلك !إلى اللقاء..... ومساء الخير.
صوت روزيللا: إلى اللقاء أيها الرجل المجنون. مساء الخير.
جويدو: إلى اللقاء.
صوت لويزا (بجدية): مساء الخير يا جويدو.
جويدو بعد توقف قصير، يستدير ويعلق الهاتف.
٢٧٠. لقطة مطولة: جويدو يسير إلى الأمام تائها في أفكاره. تبدأ الساعات بالدق. العناصر المتفاوتة للباحة ظاهرة بشكل واضح: كرسي هزاز، قناع معلق على تمثال، ألواح موقتة معلقة على أعمدة.
الممثلة (بعيداً بالفرنسية) سيد جويدو، لقد فكر وكيل أعمالي...
جويدو (بحركة سخط): انتظري لحظة، يا سيدتي.
٢٧١. لقطة طويلة: الباحة، الممثلة ووكيل الأعمال في الخلفية.
جويدو (بعيداً): سأصعد إلى المكتب لأرى أجوستيني تحديداً من أجل...
الممثلة (بغضب، بالفرنسية): هراء! تستدير نحو وكيل الأعمال، تلتقط شرابها وتجلس.
جويدو(بعيداً)... وعلى أي حال، فهذا أكثر ما أتمناه. غدا صباحا سوف نتكلم عن كل شيء. (بالفرنسية) حسنا؟
٢٧٢. كما في ٢٧٠. جويدو يسير إلى الأمام، ناحية اليسار.
٢٧٣. تتحرك الكاميرا على المسار إلى الأمام ثم لقطة رأسية إلى أعلى، من منظور جويدو تظهر السلالم الفخمة والساعة الضخمة المعلقة فوقها.
مازالت تشير إلى الثانية:...
أجوستيني (بعيداً): جيورجيو تافورالي....

غرفة الفندق. مكتب الانتاج. ليلا.

٢٧٤. لقطة طويلة: الغرفة. يجلس برونو أغوستيني مدير الانتاج، إلى مائدة ناحية اليسار وظهره للكاميرا. يجلس المحاسب إلى طاولة صغيرة ناحية اليمين ويطبع ما يمليه عليه. نرى مجموعات نماذج بالحجم الطبيعي في منتصف الغرفة صورة فوتوغرافية على الجدران. تسير الكاميرا إلى الأمام ببطء من منظور جويدو.
أجوستيني... من أجل الشكل الرئيسي، ١٠،٠٠٠. (يتوقف المحاسب عن الطبع ويقف عندما يلاحظ وجود جويدو.)... ألواح خشب للسلالم، ٢٦٠....
المحاسب: مساء الخير (يجلس.)
أجوستيني (يستدير نحو جويدو): هل أنت بحاجة لأي شيء؟
٢٧٥. لقطة مقربة متوسطة: جويدو.
جويدو: كلا شكراً لك. تابع عملك. (لقطة بانورامية تتبعه وهو يسير إلى الأمام، ينظر إلى اليمين وإلى اليسار. يسمع صوت أغوستيني في الخلفية يتلو أسماء وأرقاما. يتكلم جويدو بنبرة من التهكم) ياله من فريق إنتاج رائع!
٢٧٦. تسير الكاميرا إلى الخلف من عند مصممة الأزياء التي ترفع نظرها عما تخيط وتبتسم لجويدو.
مصممة الأزياء (هامسة): مرحبا.
جويدو (بعيدا، وقد فوجئ بسعادة لرؤيتها): آه، مرحبا اليانورا! تضع مصممة الأزياء ثوباً من القماش المخرم على تمثال لعرض الملابس.
أغوستيني (بعيداً):..... /٢،٣٥٠؟. لا نيبري أوندولايف.
لقطة بانورامية نحو اليمين على نموذج لمنصة الإطلاق.
٢٧٧. لقطة متوسطة: طاولة عليها تمثال نصفي أسود (شيء يشبه رأس الحوت) وصورة فوتوغرافية.
أغوستيني (بعيداً): اسمع يا رئيس، بما أنك موجود هنا... (حركة كاميرا سريعة على المسار باتجاه الصورة الفوتوغرافية. يلتقطها أغوستيني. وهو الآن جزئياً في الإطار.) اتصلت هاتفيا بالمرأة الألمانية في البنسيون، ولكنها لم تعد موجودة هناك. لا يستطيعون إيجادها.
الكاميرا تتبع أغوستيني وهو يسير إلى الأمام وتبقى الصورة الفوتوغرافية في لقطة مقربة. نرى الآن أنها لأمرأة تقف بين ساقي فيل يستقيم إلى أعلى.
جويدو (بعيداً): ما عليك إلا أن تجدها.
أغوستيني: ولكنها الآن في باريس مع السيرك.
جويدو (بعيدا، مشتتا): آه، حقاً؟
٢٧٨. لقطة بانورامية إلى اليسار على صور فوتوغرافية لنساء وأقنعة في لقطة مقربة، تتابع مسارها نحو جويدو وهو يسير نحو اليسار، يحك رأسه في لقطة متوسطة، ثم على لوح آخر يحمل صورا فوتوغرافية تمثل عيون الناس بشكل رئيسي.
٢٧٩. يسير أغوستيني إلى الأمام في لقطة مقربة متوسطة على الأرضية الأمامية شمالاً بينما تسير مصممة الأزياء على الأرضية الخلفية يمينا.
أغوستيني: ماذا علي أن أفعل بهذه، إذن؟
سيزارينو (بعيدا) يا لهذا الشرف، أيها الرئيس!
٢٨٠. لقطة طويلة: سيزارينو في ملابسه الداخلية في الممر. يقوم بتغطية نفسه بستارة مازحا.
سيزارينو (يبتسم ملء فمه): ولكنك امسكت بي... (بالفرنسية)..... عاريا. (يسير إلى الأمام في لقطة مقربة متوسطة.) اسمع، يا جويدو. بخصوص تلك المزرعة، كان هنالك ذلك....... (ينظر حوله، ثم يستدير نحو صورة فوتوغرافية لمشهد ريفي على الحائط.) آه، ها هو

ذا. ولكن أين هذا المكان؟
(يُرى جويدو خلف الصورة) ليس هنالك حتى عنوان.... لاشيء.
يظهر يسار كتف جويدو في لقطة مقرّبة، ناحية يمين الإطار.
جويدو: إنها جزء من ممتلكات الأمير.
صوت نساء تضحكن.
جويدو: ولكن من هؤلاء؟
سيزارينو: بنات إخوتي إيفا ودينا.
توضع الصورة الفوتوغرافية جانباً ونرى سرير. دينا صبية صغيرة جداً تجلس مستقيمة في لقطة متوسطة وتمد يدها نحو جويدو. من الواضح جداً أنها ليست ابنة أحد إخوة سيزارينو.
دينا: مساء الخير.
جويدو (بعيداً): مساء الخير.
تستدير دينا ضاحكة نحو إيفا التي تختبئ تحت الملاءة.
تحاول دينا أن تشدّ الملاءة بعيدا.
دينا: تعالي، اخرجي من تحت ذلك المكان، أيتها الغبية.
سوف يعطيك دورا صغيرا.. ربما.
أخيراً تظهر إيفا التي هي أيضا صبية صغيرة غير مرتبة وتمد يدها لجويدو.
دينا: آه!
٢٨١. لقطة مقربة متوسطة: جويدو.
إيفا(بعيداً): سعدت بلقائك.
جويدو: أنا الذي سعدت. من أين أنت؟
٢٨٢: كما في ٢٨٠.
إيفا (تبتسم ببله): من تريستا.
٢٨٣ لقطة مقربة متوسطة: سيزارينو.
سيزارينو: لتحيا إيطاليا!
لقطة بانورامية نحو اليمين ثم نزولاً إلى أسفل بينما يجلس على حافة السرير وسط صخب شديد.
٢٨٤. كما في ٢٨٢
جويدو: لقد تمركزتما جيداً في هذا المكان، أليس كذلك؟
لقطة بانورامية تتبعه وهو يستدير مبدياً اهتماماً ضئيلاً بالوثوب المرح على السرير، يسير باتجاه النافذة، في لقطة متوسطة.
إيفا (بعيداً): أخبره عن ابنة عمي.
سيزارينو (بعيداً): جويدو، لهذه الفتاة ابنة عم طولها ستة أقدام.
٢٨٥. لقطة طويلة: سيزارينو وعلى يساره تجلس على حافة السرير دينا وإيفا تقهقهان. صورة فوتوغرافية كبيرة لنموذج سفينة فضاء معلقة فوق السرير.
سيزارينو: الق نظرة. ربما نتمكن من أخذها في الفيلم. (يستدير نحو دينا) هذه.... هذه العفريتة...
تقف دينا على السرير، ترفع ثوب نومها بحركة استفزازية.
دينا: هذا صحيح يا سيدي. إنها تبلغ الستة أقدام طولاً، مثلي عندما أقف فوق السرير.

٢٨٦. كما في ٢٨٤. لقطة بانورامية تتبع جويدو وهو يستدير عائداً ويسير يميناً، في لقطة مقربة متوسطة.
سيزارينو (بعيداً): هل ترى؟
دينا(بعيداً): لقد انتخبت مرتين آنسة الجوارب النايلون.
كونوشيا (بعيداً) هل جويدو في الداخل معك؟ سأكون حالا هناك.
جويدو: نم، نم، يا كونوشيا. سوف أراك غدا.
٢٨٧. لقطة متوسطة: تقف دينا على السرير.
دينا (مثيرة لأعصابه): هل استطيع أن أسألك سؤالاً؟
جويدو (بعيداً): تفضلي.
دينا: صديقتي هنا تقول.... (لقطة عامودية بينما تقفز دينا نحو إيفا التي تحاول أن توقفها عن الكلام.).... إنها تقول أنك لا تستطيع أن تعمل قصة حب.
إيفا (نحو دينا): إخرسي.
٢٨٨. كما في ٢٨٦.
جويدو. إنها على حق.
لقطة بانورامية تتابع جويدو في لقطة مقربة متوسطة وهو يسير بعيداً نحو اليمين.
اغوستيني (في هذه اللقطة يبدو أولاً بعيداً ثم داخل الإطار): جلد، ٣٦٠.... أنابيب، ٢٠٠ من ٦٠ إلى ٢٠.٠٠٠: ٣٧٥ متراً من الأنابيب البلاستيكية....
يظهر سيزارينو في الإطار ويضع ذراعه على كتف جويدو.
سيزارينو: هل عليّ أن أوقظك صباح الغد، يا جويدو؟
جويدو: كلا، شكرا.
بينما يسير جويدو وسيزارينو بعيداً عن الكاميرا نرى، إلى اليسار، المحاسب من الخلف يجلس على آلته الكاتبة وأجوستيني على الناحية اليمني.
سيزارينو (ينظر إلى الخلف باتجاه الفتيات): إهدأن! (يناول جويدو اغوستيني نموذجاً من الجص لرجل قديس. يتوقف سيزارينو، يقف متأهباً ويقوم بالتحية بينما يتابع جويدو سيره نحو الباب.) قائدنا لن يمسكنا غير مجهزين. فريق الإنتاج هذا لا ينام أبداً! يقوم بخطوة قصيرة.
يفتح الباب : يظهر كونوشيا. بملابس الخروج.
كونوشيا (يخاطب جويدو)، أصابني صداع عنيف. (يشير نحو سيزارينو متململا.) توقف عن هذا!

الهوامش

(١) «جويدون» اسم تحبب . المقطع الأخير من الكلمة يعني الكِبر.
(٢) السنايوراز اسم لجويدو مأخوذ من أسماء أعطيت لماستروياني في فيلمي «الحياة الحلوة» و«مدينة النساء».
(٣) اسم محبب لجويدو.
(٤) يقول بايس بالايطالية «الصليب والمتعة» وهذه فقرة من لاترافياتا لفردى .

(يتبـــع)



مئوية الشاعر التشيلي
بابلو نيرودا

مائة عام على ولادة بابلو نيرودا، العالم يحتفل او يستعد للاحتفال في هذه المناسبة من امريكا اللاتينية (قارته الواسعة) الى باريس. ونظن انه من خلال ما وصلنا من برمجات في هذه البلدان، ان الاحتفال به سيكون استثنائيا: اكثر من تكريم. وأكثر من تذكير بدوره. وأكثر من منابر وأفلام وفيديو وندوات وكتب وأمسيات وآراء. وهذا طبيعي، فنيرودا أكثر من شاعر. وأكثر من مناضل من أجل الحرية وضد الدكتاتوريات التي كانت مدعومة من الولايات المتحدة ابان الحرب الباردة.



بابلــو نيـــرودا

ترجمة وتقديم: بول شاوول ★

نيرودا أكبر من حجم مرحلة. وهو كما قيل «شاعر مرحلة» (ولو نرى ان هذه التسمية انتقاص منه) شأنه في ذلك شأن الشعراء الذين يستوون في الجبهة ذاتها، والفنانين والكتاب أو في الفضاءات السياسية وحتى الايديولوجية والابداعية ذاتها: لوركا، البرتي، ناظم حكمت، اراغون، ايلويار... كأنما حلقة واحدة وأحيانا لغة متقاربة الرهافات والهواجس والمستويات. ونظن ان نيرودا، مع بعض هؤلاء اكتسب ما اكتسبه. من هالات واسطورة، ليس فقط بسبب نهايته «المأساوية». عندما استولى بينوشيه على السلطة ومات نيرودا حرقة وألماً بعد نحو اسبوعين بعدما أحرق منزله ومتاعه ومكتبته...، وانما لأنه أيضا استطاع بشعره أولاً وأخيرا، وخارج الضجيج الاعلامي، أن ينجو، أو ان يبقى بعدما سقطت الايديولوجيات (وقبلها الأنظمة) التي تبناها، كيساري وشيوعي ملتزم.

بمعنى آخر، ولأن شعر نيرودا، (وحتى نيرودا كرمز)، ما زال يحتفظ بقوته ونضارته بعد زوال مختلف الظروف التي ساهمت في تغذيته وشحنه، فانه يبدو الآن أكثر حضوراً، مما كان في تلك المرحلة. ذلك ان الهالات السياسية التي كانت تغلف هذا الشعر وتحجب طاقته الهائلة وتقننه وتوجهه توجها «أحاديا» (أي توجهاً ايديولوجياً بالدرجة الاولى) عبر الادوار التي لعبتها الأحزاب والتنظيمات السياسية ، (لأهداف أحيانـاً دعائية) قد تبددت، لتترك الشعر وحيداً بحياته الخاصة. بقيمته النسبية. وهذا تحديداً ما شعرت به، وأنا اراجع دواوينه: من كتاباته الأولى في العشرينيات وحتى كتاباته الأخيرة في السبعينيات أي قبل وفاته، وما صدر بعد رحيله.

شعرتُ أولاً بأني اكتشفت حجم نيرودا الشعري. وهذا ما كان ليتم عبر قراءات متباعدة ومتفرقة لأعماله. ثانياً، شعرت بأن الاحزاب اليسارية العربية اساءت الى هذا الرجل، عندما قدمته في صورته الطاغية «كمناضل سياسي»، وأغفلت ما تناءى من شعره عن سياساتها. ثالثاً، شعرت بأن قراءتي لهذا الشاعر الكبير قد تحررت مما يجعلها تقع في أحكام مسبقة، والتي ورثناها من «الطليعيات» الشعرية، والنخبوية، واعتبار أن نيرودا «دون» هذه الملامح التجريبية والالتباسات اللغوية، والتشريحات في بنية اللغة وصولاً الى القصيدة، التي عرفتها الحداثة الشعرية منذ بودلير حتى اليوم.

★ شاعر وكاتب من لبنان

المغامـــــرة

اذا هنا تبدأ المغامرة: ان تقرأ عاري الذهن، نصاً، تريد ان تتوغل فيه، لا بحثاً عن أفكار ومواقف ايديولوجية وثورية وملتزمة، وانما بحثاً عن طاقات هذه الشعرية وتعابيرها، وأسرارها، ومتونها، وفضاءاتها، وتراكيبها، ومنتوجاتها وكانت قراءاتي على مدى أكثر من شهر قمة المتعة. والسعادة. والحرية أيضا. فأخيراً وجدنا الشاعر بعدما كان ضائعاً في متاهات ما «أغدق» عليه من شعارات وخانات... لكن كل هذا لا يعني وضع حدود بين الشاعر وقصيدته ومضامينها وأطرها الفكرية والسياسية.

على مدى قراءاتي لأعمال هذا الشاعر التشيلي الكبير وجدت انه لم «يتخل» لحظة عن الغنائية. شاعر غنائي بامتياز. نقول هذا لأن هناك اتجاهات راهنة (كانت موجودة من قبل) تُنكر على الشعر أي غنائية أو عاطفية أو حتى رومانسية. ويمثل هذه الاتجاهات شعراء كبار في فرنسا مثلاً كبرنار نويل أو دنيس روس أو غينيك او غرومون، او شارل دوبزنسكي من دون أن ننسى أن جزءا من ارث السوريالية القائم على التداعيات واقتباس الصورة المجانية والهذر المجاني (التلقائي الآلي) واللاوعي السحيق ينفي طغيان الغنائية او يختزلها او يحولها في اتجاهات اخرى، من دون أن تغفل المنحى الصوفي الشرقي فيها.

الشاعر الغنائي نيرودا.. ينتمي في غنائيته هذه الى سلالة ضاربة الجذور في أمريكا اللاتينية وفي اوروبا، منذ ردنار، ودوبيليه وحتى الرمزية (في بعض جوانبها) مرورا بالينبوع المتدفق: الرومانطيقية: من لامرتين الى هولدرلين الى كيتس وبايرون وويتمان وغوته ونوفاليس (شاعر الليل). موروث غني ومتنوع يختزن العاطفية المبسطة اختزانه الميتافيزيقيا والفلسفة والتأملية، الى حدود الادراكات الحدسية في اكتشاف العالم، وكذلك الادراكات الذهنية والعقلانية.

لكن أين نيرودا من كل ذلك؟ أين غنائيته؟ لا نبالغ اذا قلنا انه تأثر او استوعب او اغترف من كل هذه الغنائيات. فمن حالات «رومانسية» مبسطة وحميمة وخصوصية رافقته منذ بداياته وهو في العشرينيات، حتى آخر ايامه، الى غنائية اختلطت فيها الاحاسيس والمناخات التي توجهها نحو الخارج. نحو الآخر. وهنا لابد من أن نشير الى ان نيرودا كماركسي، (أي كعقلاني)، واجه العالم بعاطفية واعية، مجمل التناقضات والاوضاع الانسانية من ظروف الاستبداد، الى واقع العمال والفلاحين، والشعوب المسحوقة، والظلم الاجتماعي والتاريخ المرتبط بالحاضر، والحاضر المفتوح على التواريخ، بفروعها الاسطورية والخرافية والحكائية والقصصية.

(تراث أمريكا اللاتينية ثري جدا بها).

هذا يعني انه نيرودا الغنائي هو شاعر الداخل. الداخل الذي يتدفق على الخارج. وشاعر الخارج الذي يمتزج في الداخل، العقلاني الذي ينظر الى عقلانية حسية وعاطفية، ورومانسي يوظف شغفه في فضاء أوسع من الذاتية وحدودها الضيقة (كما نرى عند لامرتين ودوموسيه ودو فيني)، من منطلق المغادرة الدائمة للذات الى الآخر. فهذا (في غنائيته) شاعر الذات بقدر ما هو شاعر الآخر. أي ان غنائيته هذه، وان راوحت في مجانية خصوصية (وان مفتوحة)، تخرج الى ما هو أرحب: الى الشارع. الى المصانع ، الى السجون الى المنافي. الى الفقراء... الى التفاوت الاجتماعي، والدكتاتورية، غنائية نقدية إذا في بعض وجوهها.

الحـــــب

فهو اكثر شعراء أمريكا اللاتينية كتابة عن الحب فمنذ بداياته: «عشرون قصيدة حب». الى مراحله المتقدمة (مائة قصيدة حب). وقد عرف كيف يجمع بين البوحية (المباشرة)، وبين ربط هذا الحب «الشقي» الجارف المجنون بالأرض والطبيعة والناس وبالزمن أيضا. وألاحظ هنا ان نيرودا في ابرز كتابين عن الحب «عشرون قصيدة حب» و«مائة قصيدة حب» يعود في نهاية العملين الى نوع من الميلودراما، او الاحرى الدرامية: خط بياني يبدأ باللحظات الباهرة، والعشق المتفتح، لينتهي الى الفراق. تطور درامي عند نيرودا وكأنه . في عبره غير المباشرة، يجعل الزمن ينتصر.

لكن علينا ان نتبع هذه الغنائية الرقيقة والعنيفة والفاجعة في عشقه الى ما هو أضخم وأوسع عندما تعانقا، وباجواء خيالية واسطورية عالية الملحمية لا سيما في «النشيد العمومي» (تحفته الكبرى)، أو «سيف اللهب»، حيث يمتزج الحس الخاص بالحس التاريخي والاسطوري، لتتداخل فيها الخوارق والحكايات والاساطير والتواريخ في بنية متماسكة ومفتوحة. فهو في هذين الكتابين عرف كيف يعد الغنائية المتفجرة بالملحمية العالية ووصولا الى صفاء النشيد.

فغنائيته هنا تخترق المخيلة التاريخية والذاكرة الجماعية. في لغة متماسكة، وموصولة يبني عمارتها حجراً حجراً، ونشيداً نشيداً، ومشهداً مشهداً، ولحظة لحظة. انه الوعي الحاد بالتاريخ اكتسبه من انتمائه الايديولوجي، وهو الوعي الحاد بالاسطورة اكتسبه من تراثه اللاتيني، وهو يمر بكيمياء العناصر اللغوية والصورية والايقاعية اكتسب بعضها من ثقافته الاوروبية لا سيما الفرنسية (هذا ما فعله ماركيز وبورخيس).

هذه المناخات «الغرائبية» التي نقرأها في «النشيد العمومي»

و«سيف اللهب» (متأثرا بهذا الأخير بحكاية التكوين بارودي للواقع)، هل تلتقي السوريالية التي تعمقها نيرودا. هل عناصر الصورة: جمع المتباعد، أو لم المتنافر، من ارث الدادائية او السوريالية؟

علينا ان نعرف ان نيرودا التقى السوريالية وافترق عنها (كرينيه شار، وبريتير وارطو وايلويار وحتى لوركا): اقصد انه اختزن هذه اللعبة السوريالية القائمة على «المدهش...، والغرائبي، والصدمة في الصورة والتراكيب. هذا موجود في شعره: المزيج من الابهار الغريب في تركيب الصورة نجده حتى في قصائده الاولى (صدرت في ثلاثة أجزاء)، وفي مجمل أعماله حتى في قصائده الغنائية «الصافية».

لكن علينا أيضا ان نعرف ان نيرودا يبتعد بحكم تكوينه الايديولوجي والنفسي على المجانية. فالصورة المتداعية عند السورياليين مجانية. يسمها الغياب. او الغيبوبة. ولا تذهب ابعد من ذاتها، أي انها لا توظف في خدمة رؤيا أبعد منها. وتحديداً رؤيا يتخللها وعي «صارم» بالعالم.

الصورة السوريالية تلتقي مناخات الصوفية، والصوفية حواس متلاشية، او ذائبة، او نائمة، او حالمة... عند نيرودا الصورة جزء من الصمد: الصوفيون «ذوو عيون مغلقة» يستنبطون بها العالم. عند نيرودا الصورة طالعة من «عين مفتوحة» على العالم. أي ذاهبة الى وظيفة ومعنى وايحاء وفكرة أي حقيقة ما. أي مغادرة لقيمتها «الادهاشية» ومجانيتها.. يعني ان نيرودا استفاد والى حد كبير من «تقنيات» السورياليين، ليدرجها في رؤيا «نقدية».. للعالم. أو في نسيج متماسك للقصيدة (السورياليون رفضوا مبدأ القصيدة كبناء واعٍ في اتجاه ان الجمالية المشغولة بعيدة عنهم».

لكن اذا كان نيرودا ترك ما ترك من السوريالية، واخذ ما أخذ، فلأنه تأثر أيضا بالرمزية (البرسامان، جان بول رو، هنري جايمس، بول فور، وصولا الى مالرمه نفاليري وصعودا الى بودلير وفرين وحتى رومبو). اقصد ان نيرودا لعب لعبة الظاهر والباطن (وهي أيضا عند الصوفيين)، الرمز والمرموز اليه. أي المجاز الذي يحبك عناصره حبكا مشدوداً، أو حبكاً يستغل فيها مبدأ «الايماء» بدلا من التفسير المباشر، سواء عبر الصورة (رامبو)، او الموسيقى (فرلين)، او الاثنين معا (فاليري).

لكن علينا ان نلاحظ ان علاقة نيرودا بالرمزية (كمدرسة) كعلاقته بالسوريالية (كمدرسة أيضا) وبالرومانطيقية، علاقة تقاطع ومغادرة. فهو ابتعد عن الوقوع في التصنيفات. وفي الكاتدرائيات النظرية الصارمة. أي ابتعد عن تبني احدى هذه المدارس كأبجدية مكتملة، ليستغلها كمفردات. ويكون بذلك قد تحرر من كل ربق او جماعة او لغة جاهزة. (كل المدارس تخضع لنظريات جاهزة وهذا مقتلها).

نقول هذا من دون ان نغفل ان نيرودا الذي نأى بنفسه عن الارتباطات الجمالية المحددة، قد التزم الفكر الماركسي أو الشيوعي كمناضل وكحزبي حتى آخر أيامه. هل هو تناقض؟ ربما! لكن علينا ان نعرف ان نيرودا بقي في مجمل نتاجه ذا التزام مفتوح. شيوعي متفتح. بلا علامات مفروضة ولا ارتباط مقنن، أي انتصر الشاعر على الايديولوجيا. وعلينا ان نعرف انه، عدا بعض شعره السياسي المباشر، كتب معظم شعره خارج هذه الالتزامات الايديولوجية الضيقة، سواء في «حجارة التشيلي» او في «قصائد الحب»، او في «سيف اللهب».. وهي أعمال مشرعة على الشرط الانساني العمومي لكن عبر تواريخ وطنه تشيلي وأمريكا اللاتينية. (هكذا كان لوركا والبرتي بالنسبة الى اسبانيا، وناظم حكمت بالنسبة الى تركيا)، بل وعلينا ان نلاحظ ان نيرودا وظف كل العناصر والمدارس الجمالية في زمانه، في خدمة قصيدته الخاصة. أي قصيدته التي بقيت خارج التصنيف، ولكن يجدر بنا ان نلاحظ انه اذا كان نيرودا من اصحاب الضربات الجمالية العالية، وتلك الكيميائية الخصبة في صهر العناصر لصوغ قصيدة متماسكة، فانه في المقابل بقي شاعر الضوء بامتياز. أي شاعرا لم يلجأ وعلى امتداد مراحله (عدا مرحلة شبابه عندما انفعل بكثير من السوريالية او الرمزية)، لا الى الغموض، ولا الى الالتباس (علماً بأن صورته بعناصره تؤدي الى التباس مضيء. او التباس بلا تعمية)، ولا الى الصيغ الوعرة، ولا الى عتمة الداخل، ولا الى التمارين اللغوية (كريمون كلينو وفيليب سوبو)، ولا الى اجتراحات شكلانية، انه كالديار شاعر البساطة (لا التبسيط)، ولوركا (وان بدت السوريالية اكثر تأثيراً فيه)، وناظم حكمت ذي السلاسة الصعبة. أي ذو سهولة مركبة. وهو بذلك ابتعد عن «ظلمة» الداخل عند فاليري، وانغلاقية مالرمه، وصوفية رمبو... ذلك ان الغموض، اذا كان موجوداً عند نيرودا، بالمواصفات (الرمزية او السوريالية بناء على الايحاء وتراكم العناصر)، فانه غموض شفاف غموض يضيء الداخل، والفكرة، والموضوع. لا غموض طالعاً من تجريبية لغوية، او تكسير متونه، او تحطيم معانٍ، او طمس علامات، أي لا غموض تجريبياً متصلاً بفكرة منسبقة او بقلق شكلي يريد تطبيقهما. فهو بعيد عن المختبرات، بُعده عن ارادة تسجيل أهداف «طليعية» مجردة. على صعيد التجربة الشعرية، او تحقيق «بيانات» ايديولوجية ترتبط بجماعة او بفرقة. فلنقل ان غموضه «ضوئي» لا معتم (وانا لا أفاضل هنا). غموض العناصر الطبيعية والانسانية في تبادليتها ضمن اطار جمالية ما. ونظن ان استغلال الاساطير والحكايات والتاريخ عند شاعرنا، ما هو

إلا سير او تحليق في ظواهر غرائبية او تخييلية تصب في نوع من الادهاش قد يلتقي السوريالية لكن يفترق عنها. أقصد ان كل اسطورة هي «فعل مركب وادهاشي في ذاته ينفتح على مجمل الظواهر العجيبة» و«الغريبة» لأنه يتجاوز الحسابات «العقلانية» ، الى ما هو مقدس، أي الى ما هو فوق عقلاني. هذه هي طبيعة الحكاية. او الاسطورة. هذه الجماليات الغامضة بمثابة جسور الى الآخرة، لا فجوات ولا جدران، ذلك ان نيرودا هو شاعر الذات وشاعر الآخر بامتياز.

ولكن هل هذا يعني اننا يمكن ادراج نيرودا ضمن لائحة الشعراء الشعبيين؟ (او الشعبويين كما هي حال كثير من شعراء الايديولوجيا والاحزاب؟). هذه النقطة حساسة جدا. وملتبسة. ذلك ان نيرودا، هو، اصلا ذو انعطافات شعبية بطبيعة تركيبه وتوجهاته ومفهومه لدور الشاعر والمثقف، لكن هذه الانعطافات «الفكرية» قد لا تتحقق في ميدانه القصيدة النيروداوية بالشكل الكامل. صحيح ان لديه كثيرا من القصائد «المناسبية» صاغها لأهداف آنية كأن يوزعها او يلقيها في تجمعات عمالية او ثقافية او حتى جماهيرية ثم تطوى بانطواء المناسبة، لكن الاصح ان نيرودا ليس شاعراً شعبياً بالمفهوم الاستهلاكي او السياسي او الآني. فشعره يحتاج الى تأمل. والى درجة ما من الثقافة، والوعي الجمالي، والتلقي الايجابي (النقدي) أي انه شاعر تهيأ ليُقرأ في كتاب. لا ليسمع في مهرجان. حتى قراءته تحتاج الى جهد قد لا يقوم به سوى «النخب» (مع انه يعارض مفهوم النخبة). فقصائد مثل «النشيد العمومي» او «السيف الملتهب»، او «يوميات الاقامة»... او حتى حجارة التشيلي، هي قصائد ذات بُنى مرتبة. أي قصائد كتبت ضمن مشاريع كتب. وهنا نصل الى نقطة هامة: قلما كتب نيرودا قصائد متفرقة، كانت كل قصيدة عنده (أو معظمها) مشروع كتاب مؤلف بدأب وصبر وبهواجس فنية عالية. معظم قصائده طويلة. تمشي في الزمن (على عكس رينيه شار مثلا الذي لم يكتب سوى قصائد قصيرة باستثناء «أوراق هيبنون»). ويعني ذلك ان هاجس «الكتاب» كتجربة متكاملة كان يسكن بال نيرودا. هذه الناحية، وارتباطا بقصيدته المركبة لا المبسطة، تعني القارئ «المبدع» الجلود، والمكتشف والمتفاعل (لا المنفعل فقط). اكثر مما تعني القارئ الجوال، او الهتاف او العابر.

انه عام نيرودا في وطنه تشيلي وفي العالم كله. عام شاعر كبير. وحالم كبير، وتراجيدي كبير، استخلص في شعره عصارة قارة كاملة، بكل تواريخها، واساطيرها، واحلامها، وافكارها، ونضالاتها، ودكتاتورييها، وسجونها، ومنافيها، شاعر القارة بل هو الشاعر القارة.

مختارات من شعره

FAREE WELL

أحب حبّ المراكب:
بضع قبل ثم تمضي
تترك تلك وعوداً
لكنها لا تعود أبداً
امرأة تنتظر في كل مرفأ،
البحارة يقبلون ويمضون
ذات مساء ينامون مع الموت
بأسره في زرقة المحيط.

* * *

أحب الحب الذي يتقاسم بالقبل، في السرير والخبز.
حب يمكن أن يكون ابدياً
وربما أيضاً عابراً.
حب يريد أن يتحرر
ليعاود الحب من جديد.
حب كإله يقترب
حب، كإله يمضي.

غسق ماروري

المساء على السطوح
يهبط
يهبط...
من اعطاه لكي يأتي
جناحي عصفور؟
وهذا الصمت الذي يملأ
كل شيء،
من أي بلد كوكبي
جاء وحده
ولماذا هذا الضباب أيضاً
– ريشة صغيرة مرتعشة –
قبلته المطر
– المحسوسة –

هل سقطت في الصمت
- والى الأبد- كل حياتي

(مقطع)

الريـــح

الريح تمشطني، يدها تمر
أمومية، على شعري.
للذكرى افتح الباب
وفكرتي تخرج وتمضي.
انها اصوات أخرى احملها
غنائي من شفاه أخرى
لمغارة تذكاراتي
- ضوء غريب!
ثمار أراضٍ غريبة،
أمواج زرق من بحر آخر،
عشق آخرين، أحزان
لا اجرؤ على تذكرها.
والريح الريح التي تمشطني،
على شعري يد أموية!
حقيقتي أكملها القمة
ليس لي لا عتمة ولا حقيقة!
نائماً وسط الطريق،
يجب دعسي لأمشي.
قلوبهم تطأني، قلوبهم
السكرى بالخمر والحلم.
جسر جامد، اصل
قلبك بالابدية.
ان متُّ فجأة
فلن أكفّ عن الغناء!

مياه راكدة
اريد ان اقفز الى الماء لأسقط في السماء

من «غسق»

عشرون قصيدة حب

(١)

انه الصباح المليء بالعاصفة
في قلب الصيف.
مناديل بيض للوداع، الغيوم تجنح
والريح يدفعها بيديه المسافرتين.
قلب الريح لا يحصى، ويخبط
حبنا الصامت.
اوركسترالي وإلهي، يهمهم في الشجر
كلغة مفعمة بالحروب والاناشيد.
الريح لص سريع يخطف الشجر
ويحرف سهمه الهادر للطيور
يقلبها في موجة بلا زبد
مادة أصبحت بلا وزن، نيران تنحني.
إناء قبل غارق ومكسور
يهزمه للتو ريح الصيف عند الباب

(٢)

انها النحلة البيضاء، السكرى بالعسل، التي
تطن في نفسي، تنكسرين في لوالب بطيئة
من الدخان.
انا اليائس، الكلمة بلا صدى.
الذي حصل على كل شيء وفقد كل شيء.
الملجأ الأخير، فيك يحطم قلقي الأخير.
أنت في صحرائي الوردة الأخيرة.
آه! أيتها الصامتة!
اغمضي عينيك العميقتين. فالليل يجنح فيهما.
آه! عري جسدك من التمثال الخائن.
تمتلكين عينين عميقتين تصطفق فيهما أجنحة الليل.
واذرع طرية للزهر وحضن ورد.
ونهدين شبيهين ببزاقات بيضاء.
فراشة ليلية تحط على بطنك.
آه ! أيتها الصامتة!

ها هي الوحدة وانت غائبة عنها.
تمطر. ريح البحر يطرد بجعاً تائهاً.
الماء يمشي بخطى غارية في الدروب المبللة.
وورقة الشجرة تئن كمريض..
أيتها النحلة البيضاء، الغائبة، في همهماتك تدوم.
تنبعثين في الزمن، نحيلة وصامتة!
آه، أيتها الصامتة.

(٣)

فقدنا مرة أخرى هذا الغسق..
ولا أحد رآنا متشابكي الأيدي
بينما كانت القمة الزرقاء تهبط على العالم.
رأيت من نافذتي
عيد المغيب على الهضاب البعيدة.
أحياناً، وكميدالية
تشتعل قطعة شمس في يدي.
واتذكرك وقلبي منقبض
حزين من الحزن الذي تعرفينه فيّ.
أين كنت إذا؟
وبين أي أناس؟
أي كلمات كنت تلفظين؟
لماذا يمكن ان يأتيني كل هذا الحب دفعة واحدة
عندما احس نفسي حزيناً واعرفك بعيدة؟
سقط الكتاب الذي كنا نأخذه الى الغسق،
معطفي، قلب جريح، تدحرج عند قدمي.
تبتعدين دائماً، ودائماً في المساء
فالى اين يسرع الليل ماحياً التماثيل؟

(٤)

قلبي يكفيه صدرك،
أجنحتي لحريتك.
من فمي يدرك السماء
كل ما كان يرقد في نفسك.
فيك الوهم اليومي.
تأتيني، ندى على التويجات
غائبة وتحفرين الأفق
تهربين، موجة أبدية.
وقلتها: تغنين في الريح
كالصنوبر وأشرعة السفن.
أنت مثلها عالية ومثلها صامتة.
تكتئبين فجأة، كما يكتئب سفر.
مضيافة، مثل درب قديم.
أصداء وأصوات حنينية تسكنك.
عند يقظتي أحياناً تهاجر وتمضي
طيور نامت في نفسك.

(٥)

ايتها الصبية السمراء، الصبية الرشيقة، الشمس التي تصنع الثمر،
التي تثقل القمح وتعذب الـ alque ،
صنعت جسدك الفرح وعينيك المضيئتين
وفمك الذي من بسمة الماء.
سوداء، قلقة التقت شمسي بخيوط
عُرفك الأسود، وانت تشدين الذراعين.
وتلاعبينهما كما تلاعبين نهداً،
الذي يخلف في عينيك ماءين قاتمين راكدين.
ايتها الصبية ، الصبية الرشيقة، لا شيء يقربني منك.
كل شيء يبتعد عنك، كما في ظهيرة مكتملة.
لكِ طفولة النحلة الهاذية،
قوة السنبلة، ثمالة الموجة.
مع هذا فقلبي القاتم يبحث عنك،
أحب جسدك الحبور وصوتك الحر والنحيل.
آه، يا فراشتي السمراء، عذبة وحاسمة.
انت قمح وشمس وماء وخشخاش.

(٦)

يمكنني ان أكتب أحزن الأبيات هذه الليلة.
أكتب مثلا: «الليل مزدان بالنجوم وكواكب

الاثير ترتعش في البعيد».
ريح الليل يدور في السماء ويغني:
يمكنني أن اكتب أحزن الأبيات هذه الليلة.
كنت أحبها، وأحياناً هي احبتني أيضاً.
في الليالي وكهذه الليلة كانت في أحضاني.
كنت أحضنها مرات كثيرة تحت السماء، السماء اللامتناهية..
أحبتني، وأحياناً أنا أحببتها أيضاً.
وكيف لا تُحب عيناها الواسعتان، عيناها الواسعتان الثابتتان.
يمكنني ان أكتب أحزن الأبيات هذه الليلة.
أفكر بأنها لم تعد لديّ. آسف لأني فقدتها.

(مقطع)

من «عشرون قصيدة حب»

الفن غير المرئي

قصائد أولى

نمشي

نمضي ونغني، نغني الأغاني
التي تملأ قلوبنا حباً ونشوة،
وهذه الشكوك المرة التي نحملها فيها
تحت جلبتها الحبورة تحرك أجنحتها.
نمشي نمشي متعطشين للأوهام،
ووجوهنا تصرخ بالحزن والتعب
ومع هذا نغني: بعيداً في الغابة
نجد الينبوع المنعش المنشود.
نصل متعبين، نحني جباهنا
وشفاهنا الملتهبة، الناشفة والمجعدة
تشرب وهي ترتعش من العطش والانفعال
عندها، بهدوء المياه الهادئة
نرى الضوء ينبعث في بؤبؤنا
وينبعث عطش الأوهام من قلوبنا.

سأشرح لكم

سأشرح لكم: عندما كنت أعيش في المدينة،
كان شارعي يحمل اسم كابتن
وكان لهذا الشارع جموعه،
حانات الشرب، أسواق بيع الأحذية
محاله المليئة بالمجوهرات.
ما كان يمكن التجول
من شدة ما كان الناس عجولين،
الناس الذين يأكلون، يبصقون،
يتنفسون،
يشترون ويبيعون ملابس.
كل شيء كان يبدو لي مضيئا،
كل شيء كان يلتهب
و لم يكن سوى رنين
كأن من اجل ابهارنا او ادهاشنا
مضى زمان و لم اسمع شيئا عن
هذا الشارع، نعم زمان طويل طويل
غيرت اسلوب حياتي، أعيش بين الحجارة
والمياه المتحركة.
الشارع الذي أتكلم عنه قد يكون مات
ميتة طبيعية.

من «البحر والاجراس»

البحر هنا؟

البحر هنا؟ حسنا فليدخل.
احضروا لي الجرس، من النوع الاخضر.
هذا، لا، الآخر، الذي فمه من
النحاس المغلول،
وهذا كل شيء الآن، دعوني وحدي
مع البحر الأساسي، مع الجرس.
أريد الامتناع عن الكلام مدة طويلة،
أريد، أيها الصمت، ان أتكلم أكثر،
أريد ان أعرف، نعم، اذا كنت موجوداً

من «البحر والأجراس».

أغنيـة حزينــة

أمضيت ليالي حياتي كلها
وأنا أحسب، لكن في حساباتي
ما كنت أدرج لا أبقارا
ولا جنيهات استرلينية
ولا فرنكات
ولا دولارات
لا لا ، لا شيء من هذا.
أمضيت ليالي حياتي كلها
وأنا أحسب، لكن في حساباتي
ما كنت ادرج لا الهررة
ولا السيارات
ولا العلاقات.
لا.
أمضيت ليالي حياتي كلها
وأنا أحسب، لكن في حساباتي
ما كنت أدرج لا الكتب
ولا الأرقام
لا..
أمضيت ليالي حياتي كلها
وأنا أحسب، لكن في حساباتي
لم أكن أدرج لا الأسرة
ولا القبل
ولا الخطيبات
ولا..
أمضيت ليالي حياتي كلها
وأنا أحسب، لكن في حساباتي
لم أكن أدرج، لا الاسنان
ولا القناني
ولا الكؤوس،
لا.
أمضيت في الحرب كلها سلمي
وأنا أحسب، لكن في حساباتي
لم أكن ادرج لا الموتى
ولا الازهار
لا.

(مقاطع)

من «أخطاء مختارة»

الزوايـــــا

ثلاث زوايا من الطيور عبرت
السماء على المحيط الضخم
المتمدد في الشتاء كحيوان أخضر.
كل شيء جمود موت، الصمت،
الانتشار الرمادي، الضوء الثقيل.
للفضاء، الأرض العاطلة.
فوق كل شيء عبر
طيران
ثم طيران آخر
لـطيـور سُود، لأجسام شتائية، زوايا مرتعشة بالكاد
تنبض
ناقلة من مكان الى آخر
على سواحل تشيلي
البرد الرمادي، الأيام الآسفة.
انا هنا بينما ارتعاش
الطيور المهاجرة المنزلقة من سماء الى سماء
تتركني غارقاً في ذاتي وفي مادتي
كما في بئر من الابدية
محفورة بلولب جامد.
اختفت الآن:
الرياش السود للبحر،
الطيور المعدنية
للصخور والموج والعواصف
الآن، ظهراً
ها انا ازاء الفراغ: انه خفاء
الشتاء المنتشر
والبحر وضع

على وجهه الأزرق
قناعاً من المرارة.

من «حديقة الشتاء»

Le froudeus euthousiaste. (1935)

(١)

يا عبدتي. اخشيني، احبيني. يا عبدتي
نحن من سماء اوسع غروب
وقلبي ينبثق فيه كنجمة باردة.
خطاي اذ تبتعد عنك تعود اليّ.
السوط المسلول عليك يسقط عليّ.
انت ما هو موجود فيّ ابعد مني.
ما يهرب كجوقة من الضباب المطارد.
قرباً مني لكن أين؟ بعيد بعيد ما هو بعيد.
وما هو بعيد جداً، يمشي تحت قدمي.
صدى هذا الصوت وأبعد من الصمت.
وما ينبت في قلبي كزبدٍ على الحطام.

كتاب الاسئلة

(١)

اذا كنت مت من دون ان اعرف
فمن سأسأل عن الوقت؟
أي اذا في فرنسا، يستنفد
الربيع كثيرا وكثيرا من الأوراق؟
حيث يستطيع أعمى ان يعيش
يطارده طيران النحل؟
اذا اختفى الاصغر يوما ما
فبم سنصنع الخبز؟

(٢)

ماذا تخبئ هنا تحت حدبتك؟
قال الجمل للسلحفاة.
اجابته السلحفاة:
– وانت ماذا تقول لأشجار البرتقال؟
ايكون لشجرة الاجاص من الاوراق
أكثر من «بحثا عن الزمن الضائع؟»

لماذا اذن تحس الاوراق
باصفرارها تنتحر؟

(٣)

سلام الحماقة أهو سلام؟
أيضع الفهد الحرب؟
لماذا يدرس المعلم
جغرافية الموت؟
ماذا يحدث للسنونوات
التي تعد متأخرة الى المدرسة؟
أصحيح انها توزع عبر السماء
رسائل شفافة؟

(٤)

هل ادركت كم يشبه
الخريف بقرة صفراء؟
وكيف ان الحيوان الخريفي
يصبح بعدها هيكلاً عظمياً قاتماً؟
وكيف ان الشتاء يكدس
اكثر فأكثر زرقات أفقية؟
من سأل الربيع
شفافيته الملكية؟

(٥)

أي مسافة بالامتار المدورة
تفصل الشمس عن اشجار البرتقال؟
من تراه يوقظ الشمس
عندما تنام على سريرها الملتهب؟
الأرض هل تغني كجدجد
في الجوقة السمدية

الحزن أهو بهذا الاتساع،
بهذا التماسك، الكآبة؟

(٦)

من أسأل عما
جئت افعل في هذا العالم؟
لماذا أتحرك بالرغم مني

لماذا لا استطيع أن أكون جامدا!
لماذا أجري هكذا بلا طرق
واطير بلا اجنحة ولا ريش؟
ومن دفعني الى المكان الآخر
اذا كانت عظامي تعيش في تشيلي؟

(٧)

ولماذا تكون الشمس صديقا بهذا السدى
لمسافر الصحراء؟
ولماذا الشمس لطيفة
في حديقة المستشفى؟
اعصافير أم أسماكاً يحفظ
القمر في شباكه؟
لا هنا ضيعوني لكي
انتهي عن ايجاد نفسي؟

(٨)

وفي الفضائل المنسية، هل يمكنني
ان أخيط بدلة جديدة؟
لماذا تذهب أجمل الانهار
لتجري في فرنسا؟
لماذا لا يحط ليل
غيفارا في فجر بوليفيا؟
هناك، قلبه المغتال، هل
يبحث عن مغتاليه؟
وعنب المنفى الاسود
أوليس فيه أولاً طعم الدمع؟

(٩)

الا تحس ايفا الخطر
في ضحكة البحر المجنونة؟
الا ترى في حرير الخشخاش
المفرح تهديدا؟
الا ترى ان شجرة التفاح
تزهر لتموت في التفاحة؟
الا تبكي، بين الضحكات،
قرب زجاجات النسيان؟

(١٠)

من كانت تلك التي كانت تحبك
في الاحلام، عندما كنت نائما؟
اين تمضي أشياء أحلامنا؟
أفي أحلام الغير؟
الأب الذي يعيش في أحلامك
أيموت بمجرد ان تستيقظ؟
ونباتاتها أتزهر؟
وثمارها الرحيبة اتنضج؟

(١١)

ما الذي مر يهتز في الليل؟
الناس؟ سنابك الخيل؟
أعلي ان اختار هذا الصباح.
بين البحر والسماء؟
و لم السماء، اذا كان الصبح
قد اكتسى بضبابه؟
من كان ينتظرني في «الجزيرة السوداء»؟
الحقيقة الخضراء أم الاطار؟

(١٢)

لماذا ولدتُ بلا سرّ؟
لماذا كبرت هكذا وحدي؟
من طلب مني أن أحطم
ابواب كبريائي؟
من خرج ليعيش مكاني
عندما كنت أنام او الزم الفراش
أي راية ارتفعت هنا
حيث لم أنس؟

مقبرة حب

(١)

ايتها المرآة الكلية: تفاحة اللمم، نار القمر
عطر المحار الكثيف، قطعة ضوء مطروقة،
أي ضوء معتم ينفتح بين عموديك؟
وأي ليل عتيق يلامس حواس الانسان؟

الحب سفر، بكل أسف! من الماء والنجوم،
من الهواء المختنق، من عاصفة طحين مفاجئة:
الحب سفر ومعركة من البروق
وجسدان ضللهما عسل واحد.
اعبر بالقبل لامتناصيك الصغير
انهارك، ضفافك ذات القرى الصغيرة
والنار الحسية وقد تحولت متعاً
ها هي تجري بدروب ضيقة من الدم
لتسرع كقرنفلة ليلية
وتصبح في الليل مجرد شعاع.

(٢)

انا لا أحبك كوردة من ملح
الزبرجد.. قرنفل نشاب ينشر النار:
كما نحب بعض الاشياء الغامضة
إنما بين الظل والنفس، سراً أحبك.
احبك كالنبتة التي لا تزهر
التي تحمل في ذاتها، خبيئاً، ضوء هذه الازهار،
وبفضل حبك يعيش غامضا في جسمي
العطر المهموم الذي يفوح من الأرض.
أحبك ولا أعرف كيف ولا متى ولا اين،
أحبك بلا مواربة، بلا كبرياء، بلا مشاكل:
أحبك هكذا، ولا اعرف طريقة أخرى للحب،
أحبك هكذا، بدون ان اكون، بدون ان تكوني
قريبا لدرجة ان يدك على صدري هي يدي
وقريبا لدرجة ان عينيك تغمضان حين أنام.

(٣)

فلينثره كل الحب في فمه،
فلا اعاني بعد الآن لحظة ربيع
لم ابع للألم سوى يديّ
الآن، يا حبيبتي، وقد تبقت لي قبلاتك.
غطي بعطرك ضوء الشهد المفتوح
الابواب، غطيها بشعرك،
أما بالنسبة الي فلا تنسي: اذا افقت وبكيت
فيعني وانا نائم لست سوى طفل تائه
يبحث عن يديك في أوراق الليل
واحتكاك القمح الذي تصلينني به،
نشوة لامعة وعتمة وقوة
آه يا حبيبتي، لا شيء سوى العتمة،
عتمة ترافقينني بها في احلامك
وهناك تقولين لي وقت الضوء.

(٤)

احبي، قبل ان احبك لم يكن عندي شيء:
كنتُ اتردد عبر الأشياء والشوارع
لا شيء كان يتكلم من اجل اجلي لا شيء. كان له اسم:
كان العالم ينتمي الى انتظار الهواء.
عرفت عندها الصالونات بلون الرماد
عرفت انفاقا مسكونة من القمر
والمستودعات القاسية حيث كنا نأخذ عطلة،
وعلى الرمل إلحاح الاسئلة.
كل شيء كان فراغا، وموتاً وصمتا،
سقوطاً في الاهمال وكل شيء كان نهاراً
وبطريقة غير مستلبة كان كل شيء مستلباً،
كل شيء كان ينتمي الى الآخرين والى أي شخص
الى ان منح جمالك وفقرك
هذه الصدقة المليئة بالهدايا.

(٥)

ببساطة يدك ها انت عارية:
ملساء أرضية دقيقة ومستديرة وشفافة،
تلك خطوط القمر، دروب التفاح،
عارية تماما انت رفيعة كالقمح العاري،
عارية انت زرقاء، من زرقة الليل في كوبا،
النجمة في شعرك تمتزج باللبلاب
عارية تماماً انت صفراء وضخمة
كأنما صيف في كنيسة من ذهب.
عارية فها انت صغيرة كأحد أظافرك
منحنية، وردية، دقيقة حتى بزوغ الفجر
الذي سيراك تعودين الى باطن العالم

كما في نفق طويل من الاشغال ومن الازياء:
وينطفئ ضوؤك ويرتدي ملبسه ويتناثر
ويصبح من جديد يداً عارية تماماً.

(٦)

حبيبتي، من حبة الى حبة، من كوكب إلى كوكب،
انها شبكة الريح وبلادها القائمة،
انها الحرب تأتي بأحذيتها الدموية،
او ها هو نهار السنبلة وليلها.
حيثما ذهبنا، ايتها الجزر، الجسور والرايات
قيثارات الشتاء (العابر) والمرهق
يضاعف الفرح الشفاء على الكأس
وبعبرة من البكاء، يجمدنا الألم.
الريح كل الجمهوريات

(٧)

اعلمي انني لا احبك وأحبك
بما ان طريقة ان تكون الحياة مزدوجة
بما ان الكلمة جناح الصمت
وانها في النار نصف برودة.
انا احبك لكي ابدأ بأن احبك،
لكي اقدر على استئناف اللانهائي
ولكي والى الأبد لا اكف عن حبك:
ولهذا لا أحبك حتى الآن.
أحبك ولا أحبك، فهكذا
كان في يديّ مفاتيح السعادة
وعاثر الحظ، قدر غير واثق.
لحبي وجودان لأحبك
لهذا احبك عندما لا أحبك
ولهذا أحبك عندما أحبك.

(٨)

يا حبي، ياشعاعا مجنوناً، آه تهديد الارجوان
تأتين لرؤيتي، متسلقة سلمك النضر
الى القصر الذي توّجه الزمن بالغيوم،
يا قلبي المسجون في جدرانه الصفر.
لا أحد سيعرف ان العذوبة الوحيدة
صنعت شيئا فشيئا كريستالاً قاسياً كمدن،
ان الدم فتح انفاقاً عاثرة
من دون ان تتجاوز ارث الشقاء.
لهذا، يا حبيبتي، فمك، جلدك
ضوؤك واحزانك هي الإرث
الحي، عطايا الشتاء المقدسة والطبيعة
الذي يرفع استقباله وعود الاحبة،
عاصفة النبيذ السرية في الاقبية
الالتهاب الباطني للزرع

(٩)

العاشقان لا يصنعان سوى رغيف واحد،
قطرة قمر، واحدة، في العشب،
يخلفّان وهما يمشيان ظلين يتحدان
في السرير غيابهما شمس فارغة واحدة.
حقيقتهما الوحيدة تحمل اسم النهار:
ارتبطا بعطر وليس بخيوط
لم يمزقا السلام ولا الكلمات
وسعادتهما برج من الشفافية.
الهواء والنبيذ يرافقان العاشقين،
الليل يقدم لهما عطية من الاوراق السعيدة،
والى العاشقين يعود القرنفل.
العاشقان السعيدان لن يعرفا لا النهاية ولا الموت،
وغالبا ما يولدان ويموتان بقدر ما يعيشان
يمتلكان أبدية الطبيعة.

(١٠)

نحن اليوم: امس، بهدوء، سقط
بين انامل من نهار وعينين من ندم
غداً سيأتي بمشيته الخضراء
ولا شيء يوقف نهر الفجر.
ولا شيء سيوقف نهر يديك
ولا كذلك النوم من عينيك يا حبيبتي،
انت اهتزاز الساعات التي تنقضي
من الضوء الهاوي الى شمس الظلال

وعليك فهي السماء تطوي جناحيها
وتدفئك وتحملك في ذراعيها
دقيقة، بمجاملتها السرية.
لذا أغني للنهار، للقمر
للبحر وللزمن، لكل المجرات،
لكلماتك المضيئة انها لجسدك الليلي

(١١)

كوتابوس قال ان ضحكتك التي يسقطها
كما ينقض العقاب من اعلى الابراج المفاجئة
تعبرين، وهذا صحيح، ورق العالم
بلحظة خاطفة محترقة وقريبة للسماء
تسقط، وتقفز لفات الندى،
مياه الماس، ضوء النحل
وهناك حيث الصمت يُسكن لحيته
رمان الشمس، النجوم، كل شيء ينفجر
مع السماء هو الليل الحالك يهبط،
واجراس وقرنفل يشتعل ملء القمر،
في حين تجري خيول الرحالين:
انا اعرف، انت صغيرة جدا، ومع هذا
تمطر الضحكة منك كما من نيزك،
الطبيعة تحمل بك اسماً كهربائياً

(١٢)

عوسج، كؤوس محطمة، دموع وامراض
تحاصر ليل نهار عسل السعادة،
ولا جدوى من البرج، السفر، الحيطان:
البؤس يدخل اليك، يا سلام النائمين،
موج الألم مقربا ملعقته
ولا أحد يسلم من هذا التأرجح،
لا سقف، لا حائط، أي فصل من الوجود:
وها هي الصفة التي يجب تقلدها.
في الحب، لا تجدي العيون المغلقة نفعاً،
ولا الأسرّة العميقة، عندما ينتن الجرح،
حيث يجب خطوة خطوة الفوز براية.

الحياة دَبق، كوليرا او نهر
وتفتح نفقاً دموياً حيث تراقبنا
عيون عائلة ضخمة من الآلام.

(١٣)

الامطار الغزيرة في الجنوب تمطر على ايسلانينغرا
كقطرة وحيدة وشفافة وثقيلة،
البحر يفتح أوراقه الباردة، ليستقبلها
الأرض تتعلم قدر الكأس المبلل.
آه، يا نفسي، على قُبلك ان تهبني
هذا الماء الأجاج، مع عسل البلاد،
المطر الذي بلّلته السماء ذات الألف شفة،
صبر البحر المقدس في الشتاء.
انه نداء، الابواب كلّها تفتح من تلقائها،
الماء يسرد قصة طويلة من الجلبة على النوافذ،
السماء تمضي الى تحت، مدركة الجذور
النهار يعقد ويحلّ شبكته السموية،
المحبوكة من الزمن، الملح، الضوضاء، الحركة، الدروب
من امرأة ورجل، والشتاء على الأرض

(١٤)

ماتيلدا اين ثراك؟ ألم الاحظ
بين الكرافات والقلب، في الاسفل، ونحو الأعلى
موجة كئيبة متخللة الاضلاع:
ذلك لأني فهمت فجأة غيابك.
ضوء حيويتك افتقده
نظرت مفترساً الأمل،
المنزل وفراغه من دونك،
لم يبق سوى نوافذ تراجيدية،
صامت هو السقف، من كثرة ما يصغي
الى امطار قديمة تمطر، كما تسقط الأوراق،
الريش، وما يحفظه الليل اسيراً:
وهكذا انتظرك كمنزل وحيد
اذا ما رجعت لتقابليني وتسكنيني
واذا لم تفعلي، فنوافذي تؤلمني

أشعار الكابتن Les vens du Capitaine

الريح في الجزيرة

اصغي لريح حصان:
كم يجري
عبر البحر والسماء.
ولكي يأخذني: اصغي
كم يعبر العالم
ليأخذني الى البعيد.
خبئيني في ذراعيك،
هذه الليلة المستوحدة،
بينما يجرح المطر،
في البحر ، في الارض،
بلا عدد، فمه.
اسمعي كم تدعوني
الريح وهي تجري
لتأخذني الى البعيد.
جبينك على جبيني،
فمك على فمي،
جسدانا مقلعان
نحو الحب الذي يلهبنا،
دعي الريح تمر، فلا تحملني.
دعي الريح تبحر متوجة بالزبد
فليناديني ويبحث عني
جارياً نحو العتمة
بينما انا غارق في عمق
عينيك الكبيرتين
هذه الليلة المستوحدة،
يرتاح الحب.

الغصن المسروق

في الليل سندخل
نسرق
غصناً مزهراً.
سنعبر الحائط،
في عتمة بستان شخص آخر،
ظلين في الظلمة،
الشتاء لما ينقض بعد
وسيُخال ان شجرة التفاح
تحولت فجأة
شلالاً من النجوم العطرة.
في الليل سندخل
حتى المدى المرتعش
ويداك الصغيرتان ويداي
ستسرق النجوم.
عندها، خلسة،
عندنا،
في الظل وفي الليل،
سندخل مع قدميك
خطى المطر الصامت
ومع قدميك المكوكبتين.
جسد الربيع المضيء.

حجارة السماء.. حجارة تشيلي

(١)

بحثتُ عن قطرة ماء
عسل، دم: تحول
كل شيء حجارة:
دمعاً او مطراً، الماء
يجري دائماً في الحجارة:
دما او عسلاً اخذا طريقهما
الى عميق
النهر يُقطع
ضوءه السائل
النبيذ
يسقط في الكأس
ناره الهادئة تشتعل
في كأس الأرض:

الزمن يجري
كنهر مقطع
يواطئ امواتاً مهيبين،
أشجاراً تجردت
من حفيفها، كل شيء يمشي نحو الصلابة:
الغبار، الخريف، يمضيان
والكتب والاوراق
الماء: وعندها سنرى شمس الحجارة تلمع
على كل الحجارة.

(٢)

يوم بلا نهاية تغطى بالماء
النار، الدخان، الصمت، الذهب،
المعدن، الرماد والوقت الذي يعبر.. هنا
بقي النهار البلانهاية واقفا:
الشجرة سقطت هامدة ومفحمّة،
عصر غطاها، وعصر آخر كذلك،
الى اللحظة التي، وقد تحول كل شيء حجراً ضخماً
غير من الابدية ومن الورق.

(٣)

اريد ان يستيقظ
الضوء الاسير هنا:
يا زهرة معدنية، اجيبي
عن فعلي:
الجفون ترفع ستار
الزمن الطويل الكثيف
الى ان تولد من جديد
هاتان العينان وتريا شفافيتهما.

من «حجارة السماء»

سيف اللهب

(١)

رودو المحارب كان قد هاجر
من عمق الرمال اللامتناهية للصحراء الكبرى:
كان عاش عصر الرماح الخضر، صاعقة
الخيول، اتجاه البرق.
الرعب جعل من الدم رايته
الموت غطّاه بجداره كما
يغطي الليل الأرض
عندها قرر ان ينذر نفسه للصمت،
الى الغور المجهول،
وبحث عن أرض لمملكة جديدة،
بحث عن مياه زرق ليغسل بها الدم.
حيث تنتهي التشيلي ينكسر الكوكب:
البحر والنار، علم الامواج،
صدمات البركان، مطرقة الريح،
العاصفة القاسية جداً وغضبها الحاسم
قطعا الأرض والمياه: جزر من فوسفور
كبرت، نجوم خضر، أقنية مدعوة،
عناقيد غابات، استعراضات صاخبة
ففي هذا العالم ذي العطر البارد.
اسس رودو مملكته.

(٢)

آه يا رفيقتي! قال سيد الغابات
لماذا نعرف اننا عاريان؟
كل الثمار كانت ملكنا
عندما علمت البراكين السبعة
انني لا استطيع العيش من دون عينيك،
وانني بلا جسدك احتضر
وانني اشعر بالضياع في حضورك.
والآن القلعة بلا جدران،
شلالات الملح، قمر السرو،
الغابة، الجذور الغضوب، صمت،
الجذوع الضخمة المنجمة، العزلة الفارغة،
تلك التي سعيت اليها وعليها، المملكة العاصفة،
المُرة، المؤسسة من الشمس والمطر،
وتماثيل الماضي الميتة
وحفيف الريح بين منحل الشجرة،
الكثافة التي يخترقها غناء شيكو،
كضحكة، كنشيج، هبوب او هروب،

وثلوج جبال رالون، حيث يبدأ
الأرخبيل الرهيب واجراسه الصقيع،
آه يا رفيقتي، حوائي– الوردة، وردتي– الزهرة–
تتركني بما اننا نعرف،
انها غابة شجرة الحياة، عنقود
كل نبات، تقل الثمرة البريّة
غذيانا فجأة، بقينا عاريين،
عاريين حتى الموت حباً، الموت الماً.

(٣)

ماذا جرى على الأرض؟
هذا الرجل أكان الأخير أم الأول؟
في منطقة من الشقاء والسعادة؟
و لم تأسيس الانسانية من جديد؟
لماذا كانت تقفز الشمس من غصن الى غصن
الى درجة تأخذ فيها حنجرة عصفور لكي تغني؟
ماذا عساني افعل؟ قالت الريح.
لم تحولت ذهباً؟
قال القمح، نعم، ما نفع الوصول
الى الخبز اذا لم يعد ثمة ايدٍ ولا أفواه:
الفراغ الأرضي ينتظر
خارج الانسان او داخله:
كل الحروب قتلتنا حتى آخر واحد فينا،
لم ينج ابداً أي حي.
منذ الحرب الاولى
بالحجر، وبعدها
بالسكين وبالنار
لم ينجح احد:
اراد الموت ان يكرر عنصره
باختراع بشر جدد مخادعين
بشر، يبدأون الآن بالاثم
بالتقاتل– وبقتلنا.
قابيل وهابيل غالبا ما سقطا
(قتلا مليون مرة)
(مليون فك وبلوى)
قتلا بالمسدس والخنجر،
بالسم والقنبلة،
أخذا بالجريمة ذاتها
وفي كل مرة كانا ينثران كل دمهما.
لا احد كان يستطيع أن يعيش
لأن المقتول كان مذنباً
لكون اخيه هو القاتل
وان القاتل قد مات:
مات هذا المحارب الأول
لأنه قتل اخاه.

(٤)

رودو، مخلفا وراءه ما يسمى ماضياً،
كفّ عن ان يكون شريكا في الجريمة، جريمة،
شريكاً في ما ارتكب ام لم يرتكب، شريك
الآخرين، كل الآخرين،
وعندما رأى نفسه مضرجاً بالدم.
الدم البعيد او القديم او الحاضر او الآتي،
كاسراً الزمن، وصل الى قدره،
صار من جديد الانسان الأول من دون نفس ملوثة بالدم،
لم يهرب: كان الأمر ابسط من ذلك:
صار الانسان الأول من جديد وحيداً:
ما عاد احد يريده هذه المرة:
الشوارع المظلمة تنبذه،
القصور الفارغة،
لم يعد في وسعه الدخول الى المدن لأن الجميع هجرها
لم يعد احد في حاجة اليه، كلا، لا أحد، لا أحد!
لم يعد يعرف كثيرا ان كان ما يتبقى
في الافران طحيناً أم رماداً
ان كان ما يتبقى سمكاً أم أفاعيَ
في السوق بعد ذلك الحريق،
واذا ما كانت الهياكل العظيمة المنسية في الحفرة
مجرد فحم او جنود مفحمة.

(مقطع)



إيف بونفوا شاعر التناهي والحضور في العالم

حكيم ميـــلود★

تتعدد مسالك و مسارات عمل إيف بونفوا. يحضر فيه الشاعر ليقود جوقة الشخوص الأخرى، بأقنعة لا تخفي خلفها الوجه ولكن تُبَدّده وتُشظيه ليمتلئ الفراغ بمنحوتات يُشَكِّلها الهاجس وتمتحنها الحيرة، طويلا كأنما من أجل سفر بلا طرق ولا أدلاّء ولا وصول، قد يكون وراء هذا البحث عن تجليات مختلفة لعطش واحد، رغبة متكتمة في مطاردة الحضور أينما حل، قد يكون هناك في الأقاصي البعيدة دهش أمام ما يأخذ صيغة البقاء صامدا أمام عاديات الزمن، لهذا يحب الشاعر الأحجار وما يُحفر عليها، والمنحوتات التي تحرس أرواحا هاجرت منها، قد يختفي أيضا حسد للرسامين الذين باستطاعتهم القبض على الآني والفوري وسريع الزوال وتأبيده.

بمهارة الخيميائي يبتعد بونفوا في شعاب الإبداع، يجرب ويبحث.. يتعانق داخله الشعر والرسم والنحت والمسرح والرياضيات والمنطق والفلسفة والتاريخ و... ليقول انشغالا مؤسسا، يعمل بإلحاح السؤال الأنطولوجي، سؤال التواجد في العالم، هنا والآن، في جدل الموت والحياة. والشاعر لا يقف عند ضفة واحدة ليمجدها أو يرثيها، ولكنه يحيا في التعلق الدائم، في الشهقة الباقية من امتلاء الولادة وفراغ الفناء، يعيش في الوعد الذي يحمله الأمل الساهر في مسارب المحتمل والمستحيل. «يشير العمل الشعري في هذا إلى هاجسه الأصلي إلى مكان انبجاسه الذي هو لحظة الخطر، حيث يتأرجح كل شيء بين الحياة والموت وبين الخلاص والهلاك».(١)

يمكن أن نقول أن مدار تجربة الشاعر هو الحضور في العالم، لكن على بساطة هذه الكلمات إلا أنها تستطيع أن تخترق حياة كائن لتبطش به، وتعصف به في امتحان التجربة، وجسامة العبء الذي لا تطيقه ذات مقذوف بها وحدها في المهب. يتأمل الكاتب الكبير موريس بلانشو، وهو يحاور عمل إيف بونفوا، هذا الحضور: «الحضور الآني (الفوري) هو حضور متجاوز ورافض لكل حضور.. إنه الحضور اللانهائي لما يظل جذريا غائبا، حضور هو آخر دائما وبلا انتهاء في حضوره. حضور الآخر في غيريته: اللا-حضور»(٢)، إن بونفوا عندما يتحدث عن الحضور في العالم، فهو بذلك يطرد كل فكرة متعالية تجعل الأرض مجرد مكان عبور نحو عالم آخر، والحضور حتى وإن كان يأخذ بُعد الصيرورة التي لا تتحقق إلا كمطاردة لما لا يحضر، أو لغياب يتحايل عند عتبة الوقتي والآني، إلا أن الشاعر مسكون برغبة القبض عليه:

«ما الذي نلتقط إذا لم يكن ما يفلت،
ما الذي نرى إذا لم يكن ما يعتم،
ما الذي نرغب فيه إذا لم يكن ما يموت،
و ما يتكلم ويتمزق؟»(٣)

و حتى الممكن والمحتمل وبعيد الاحتمال ليسوا من مكان آخر، إنهم يوجدون في ثنايا الوجود وطياته، وفيما هو قابل لأن يوجد. إن فكرة العالم عند بونفوا تقطع مع كل الإرث الميتافيزيقي، لتؤسس الوجود «هنا». كأني به قريب من الشاعر الجاهلي الذي كان يمجد اللحظة، ويغبط الكائنات الأخرى التي لها قدرة الصمود، سواء بصلابتها أو جسامتها مثل الجبال والصخور، أو بدفقها الحيوي، وامتلائها الفياض مثل فرس امرئ القيس القريب من جلمود الصخر، أو ناقة طرفة التي تشبه قنطرة الرومي. كأن إيف بونفوا، وهو يؤكد على صلابة الحجر في كل شعره، إنما يمنح بيت تميم بن مقبل:

ما أطيب العيش لو أن الفتى حجر
تنبو الحوادث عنه وهو ملموم

أفق أخوة شعرية أخرى، تعطي لسؤال الكائن، تواصل الهم ودوام الحرقة. لهذا اختلف بونفوا مع كل التصورات التي قدمت

★ شاعر ومترجم من الجزائر

الوهم والخديعة ليس غريبا أن يسمي إحدى مجموعاته «في خديعة العتبة»، ابتداء من الدين والعلم وحتى السوريالية التي تقاطع معها في لحظة من حياته ثم ابتعد عنها، فنظرا «لأنه مارس الرياضيات في فترة شبابه، وتاريخ العلوم والمنطق، فإن إيف بونفوا يعرف عن تجربة ملمح الفكر التجريدي، والفرحة التي يمكن أن يستشعرها العقل وهو يبني صرح المفاهيم والعلاقات الخالصة. لكنه يعرف مثل باشلار، الذي تابع درسه العلمي، أن صرامة المعرفة تتطلب التضحية بالبداهات الآنية، والصور الأولى، التي لا يمكن أن يتخلى عنها. لكنه على خلاف باشلار، يرى أن ما يشعر بالحاجة إليه ليس بُعدا خياليا للإبقاء على الجدوة الضرورية للحياة، ولكن واقعا بسيطا ممتلئا، حاملا للمعنى- وأرضا كما يقول ذلك بإلحاح»(٤).

و ما يعيبه على السوريالية أيضا، هو تركها للعالم من أجل بديل آخر لا ينكشف إلا منفلتا، وطرحها حقيقة أعلى لا تظهر إلا لكائنات مخصوصة، مما يفقد أشياء الوجود الأخرى أهميتها. في تجليات العالم اللامنتهية يقف الشاعر الفنان ليمجد النظرة والمنظور، من هنا يأتي اهتمام بونفوا بالفنون التشكيلية والنحت والعمارة والطبع الحجري... لأنها فنون تقدر أن تقبض الحضور في ملموسيته، وتلتقط المادية بكل حيويتها، الأمر الذي يبدو صعبا في فنون الكلام، إن لم يكن مستحيلا، لأن الكلمات في علاقتها مع ما تسميه تبقي دائما حصة للعتمة والغموض والالتباس، تبقى مجهولا ما ينزف في ليل الكلمات... لهذا كان الاختيار الشعري لإيف بونفوا منذ بداياته هو التعويل على الصور والتفكير في علاقتها مع الكلمات، «فكلما كان اهتمام الشعراء منصبا بالخصوص، على الآني، كلما كان اهتمامهم بتقنية الرسم أكبر» كما كتب في «رسم، شعر دوار وسلام» هذا الاهتمام الذي جعله يكتب كتبا عن الفن التشكيلي والنحت، وعن فنانين تقاطع مع أعمالهم، فأنقذت لوحاتهم ورسوماتهم ومنحوتاتهم قصائده وكتاباته من نقص ما، هو كعب أخيل القصيدة التي تحلم في مياه اللون كي تجدد ينابيعها، أو تتقمص حجر وطين المنحوتات لتملك صلابة البقاء والصمود، وسطوع الإشعاع الذي يسهر على ما لا يتشكل إلا منفلتا، في مدارج اللون، وعتمات الصلد.

يبقى أن حيوية عمل إيف بونفوا تكمن في تلك القدرة على الوقوف في البرزخ بين ما ينهار ويموت، وبين ماهو بصدد الولادة، وما أعظمه من خطر عندما نحدق في هاوية التناهي ولكن نأمل في الوقت نفسه بما ينبثق. لكن الأمل هنا ليس الوهم ولا أضغاث الأحلام، لأنه أمل لا ينتظر خلاصا متعاليا، ولكن يؤمن بقوى الحياة. لأن «الأمل السيئ هو ذلك الذي يمر عبر عالم المثل- سماء الفكرة، جمال الأسماء، الخلاص التجريدي للمفهوم. الأمل هو أمل حقيقي بما يزعم إعطاءه لنا في مستقبل وعد، ما هو موجود، ما هو موجود وهو الحضور»(٥) لهذا عندما نتأمل كتابة بونفوا نرى ذلك الصراع بين الموت والحياة، فرغم استحواذ الموت على كامل المشهد، إلا أن الحياة تُغالب وتعاند لتنتصر وحتى عندما نعود إلى القبسات التي يفتتح بها مجموعاته نجدها تدل على كل هذا ففي افتتاحه لـ«حجر مكتوب» نجد مقتطفا من «حكاية الشتاء» لشكسبير: «أنت التقيت بما يموت، وأنا بما ولد لتوّه» وفي «أمس سادت الصحراء يبدأ بمقطع من هيبريون هولدرلين «إنك تريد عالما، قال ديوتيما، لهذا لك كل شيء، ولا شيء» وقوف الكائن في هذا المفترق العاصف، هو الذي يجعل الريبة تُحلّق كالطائر فوق المعركة، لكنها ريبة، فيما تستدعي المستقبل وما لا يطاق، تختبر احتمالات الأمل. لأن «الأمل يقول احتمال ما يفلت من المحتمل: إنه، في الأقصى العلاقة المعاد خوضها، هناك حيث تُفقد العلاقة، الأمل يكون أكثر عمقا، عندما ينسحب هو نفسه ويتنازل عن كل أمل ظاهر... الأمل الحقيقي- ما لا يؤمل في كل أمل- هو تأكيد اللامحتمل وانتظار ما هو موجود»(٦) .

ينأى الشاعر بونفوا في ثمانيناته، وهو ما يزال ذاهبا في تعميق هواجسه الأساسية، واختياراته الخطيرة، وتجذير حضوره بالسؤال الدؤوب، بالأحلام والصور، وعناق الكلمات في ارتحالها الدائم، وبامتحان متميز وبصير لفضيلة البطء الذي تدفعه اللاطمأنينة، ليقف بعمق النظرة القانصة لعلاقات الأضواء والظلال، مثلما في لوحة لرسام لم يكمل المشهد، وهو منتظر لطخة اللون الأخيرة، واللمسة التي تضيف ارتجافة الكائن لدهشة أخرى تقف في الانتظار، ليلا يجره فجر يصحو على مهل بأرجوان الأبدية.

الإحالات

١ -مقدمة جون ستاروبنسكي لأعمال إيف بونفوا.

١- Yves Bonnefoy, poème, gallimard, col. Poésie, Paris 1982 P(7-8).

٢- Maurice Blanchot : Lentretien infini. Ed Gallimard, Paris 1969 - P (54).

٣- Yves Bonnefoy - P (64).

٤- Ibid -P (12)

٥- Blanchot - P (58)

٦- Ibid - P (58)

حوار مع الشاعر: إيف بونفوا

الحقيقة الوحيدة هي
الكائن الإنساني المنخرط في تناهيه

• خلال السنوات الأخيرة أجريت الكثير من الحوارات حول الشعر. هل يُعتبر ذلك تنازلا لكسلنا أم ضرورة للتفسير؟

••إنه ضرورة : لأن أفهم نفسي خاصة، إنني أتملّص من اقتراحات الحوارات السريعة، ذات المواضيع الشفوية غالبا، وغير المُهيّأة جيدا والمختصرة، لأن هذه الفرص لا تؤدي إلا إلى تكرار الأفكار، بل وإفقارها لكونها تأخذ الأشكال البسيطة، لكن عندما يتاح لي أن أُعبّر عن طريق الكتابة، كما أفعل الآن، أهتم كثيرا بالأسئلة التي تحتاج الإجابة عنها للسرعة، ودون الاهتمام باستنفاذها، لأنه من المؤسف بالتأكيد أن لا نجعل مسعانا هو الذهاب، بقدر المستطاع، إلى عمق مشكل ما، وليكن ذلك المتعلق بالشعر مثلا، لكن ذلك يُتيح بالمقابل أن نخاطر في أصعدة لم يكتمل فيها التفكير، أو هو مؤجل إلى وقت آخر. ويكون السؤال حينئذ شيئا مُحفّزا، ويدعو إلى الذهاب إلى مكان آخر غير ذلك الذي نقف فيه عادة.

• مكان آخر : أنحو فكرة الحدث مثلا؟ في شعرك لا يَشفّ الحدث إلا من بعيد. ومع ذلك فقد عشت مثلنا الراهن المرعب لزمننا.

•• ها هو واحد من تلك الأسئلة التي تأخذ، في الواقع، ما نُمثّله عبر ما لم نُتح له الفرصة ليقال، وهو سؤال أرحّب به لأنه يتصل بانشغال يومي لي، بالإضافة إلى كونه مصدرا، أو تقريبا واحدا من مصدرين لمشروعي ككاتب. إنني لا أفسح مجالا للحدث، وللواقعة التاريخية، في أشعاري، لكن رفضي الإثارة المباشرة لا يعني إطلاقا، أنني غير معني بالقدر الذي يُعنى به إنسان آخر بالوضعية الحالية للعالم: في الواقع يثير هذا الأخير قلقي، وحتى استنفاري، واستنكاري. وكما أنني مقتنع أن لهذا الخراب علاقة مباشرة مع وضعية الشعر، فأنا لا أجد نفسي إلا شاعرا بالإحساس بمسؤولية خاصة، ولو كانت محدودة، إن لم يكن اتجاه الأحداث، فعلى الأقل اتجاه التفسير الذي يمكن أن يُعطى لها، وإعادة النظام المحتملة. لكن يتعلق الأمر إذا بأن نفهم سواء هذه العلاقة بالشعر، أو الطريقة التي يستطيع بها الشعر الوقوف في وجه الخراب. أجد نفسي مأخوذا أكثر بهذا النوع من التفكير لا بمجرد رد الفعل على الأحداث المرعبة المحيطة بنا، يوما بيوم. بناءا على ذلك أعتقد أن الشعر إذا كان طريقا للتخفيف من هذا الشقاء، فلن يكون ذلك إلا بإحياء نبعه الخاص ثانية، وإذن بأن نذهب هناك وأن نبقى في عمق العبارة العادية التي من مهامها أن تفك تشابكها مع غرائزها الشريرة واستيهاماتها.

• لنبقى مع ذلك في الحدث كما عشته، ما هي الذكرى التي تحتفظ بها من تحرير باريس مثلا، ومن راهن ما بعد الحرب؟

•• أي ذكرى؟ تلك الدهشة اللَجَية، التي أتت بعد الفرح الساذج عندما اكتشفنا في ١٩٤٥ ما وقع في معتقلات الإبادة. ولكن، ولكن أيضا، ذلك الإحساس اللاواقعي الذي أعطته، في ساعة الحقيقة تلك الأفكار التي هيمنت على المجتمع الغربي ومازالت تريد الاستمرار في ذلك، مقابل بعض التبديلات: بعد أوزفيتش لم يكن الشعر هو الذي أصبح مستحيلا، كما زعم ذلك أحد الفلاسفة! ولكن بالأحرى الفلسفة! «الأكاذيب الضافرة»، واقتراحات الميتافيزيقا واللاهوت التي فضحها مالارميه لزعمها تأسيس الكائن، في حين أنها لم تؤسس إلا أساطير، وعدم أهليتها في الفهم أو بالأحرى الرغبة في الفهم، كانت تبدو على الصعيد (المسند) للواقع الأكثر يومية، وفي عمق العلاقة الأكثر حميمية بين الأشخاص، وذلك لانغلاقها على نفسها في الأحكام المسبقة ذات الطبيعة الاجتماعية أو الدينية، وبسبب عجز الفكر المفهومي بدون شك عن التفكير في لا معكوسية الزمان، والاستعجال في الخسارات، وواقعية الصدفة، وباختصار التناهي الملازم مع ذلك للحياة. لم يستطيع الخطاب الغربي، بالتأكيد، التنبؤ بشيء، ووقف شيء. لم يحسن الاعتراف بالقيم، والقضايا التي يحتاجها التبادل الإنساني. لقد ترك على مَرّ العصور عقولا عظيمة تتخبط في تناقضات لا تُحل، أو تنهار تحت ضربات الإيديولوجيا التي كانت أقل انهماما بالحقيقي من

انشغالها بالاستيلاء على السلطة. الأنقاض كانت هنا أمام أعيننا، مدن مدمرة، إبادات جماعية، اغتصابات، وبعد الحرب، الأمل الذي لا يُقهر عبر التجارة الرأسمالية أو الستالينية، ولكن سبب هذه الآلام كان لا يزال يَحلق فوقهم، ظاهرا بشكل جيد، غمامة سوداء، وهذا أيضا كان يثير الدهشة، وهو ما كان يتطلب أن يكون إلى الأبد، ذكرانا.

أما فيما يخص فكرة الشعر، فلم يكن أمامها إلا أن تتقوى بشكل طبيعي، في هذه الوضعية التي كان يندمج فيها التفكير مع الاكتشاف، يوما بعد يوم، لما سبب آلام المجتمع. لأن الشعر هو البحث من جديد عن التماس مع ما هو آني في الحياة، وفي العلاقات مع كائنات أخرى ستصبح مطلقة، وهذه التجربة لا يمكن أن تحدث إلا بتخليص الكلمة من الأنظمة المفهومية التي تستبدل هذا الامتلاء الممكن بتمثيلاتها المجردة، وهي لهذا السبب جزئية، أي بمعنى، متناقضة، وتضادية بالقوة، كنتائج للحرب. الشعر ليس عدو الفكر، إنه بالعكس ينتظر من العقل المدهش الذي يملكه الفكر أن يُنَظِّم هذا العالم- الذي يمكن أن يكون أجمل إذا رحَبنا ولو قليلا باقتراحات الامتلاء الحقيقي. وهو ليس حتى عدو أحلام اليقظة الأكثر طوباوية، لأنه يدرك قيمة الأحلام، عندما لا تخفي طبيعتها. لكنه يمتلك وجهة نظر تتيح له نقد الفكر بطريقة جذرية، لتُجرّم روح النظام. إن رد فعلي على وضعية ما بعد الحرب، هو تقديري أن الشعر كان هو الواجب الأعظم، الذي كان علي إعطاءه الأولوية، ذكرى، هو أيضا، لا أريد إطلاقا الابتعاد عنها.

• وسارتر في هذه الظروف؟ عندما غادرت السوريالية سجّل سارتر تخليك عنها. كيف كان إدراكك للوجودية أو موقفك من التعريف الذي أعطاه سارتر للأدب؟

** طبعا، فكرتي عن الشعر، هي ما يعطي الأفضلية، في الفلسفة، للفكر المسمى وجوديا، أي ذلك الذي يعتبر، مثل الحدس الشعري، أن الحقيقة الوحيدة، هي الكائن الإنساني المنخرط في تناهيه، أي في الصدفة والزمن. وكنت أشعر بانجذاب كبير لمطالبات شاستون التي كانت تنشطني حقا، لم أكن أشعر إلا بالإعجاب بالتناقضات المؤلمة التي عاشها كيرارد، والتي اكتشفتها من خلال الكتاب الكبير لجون وال. لكن هذا هو السبب الذي جعلني لا أحب تماما خطاب سارتر الذي كان ينغلق فيه على نفسه الاختصار المفهومي مع متعة العقل التي لا مثيل لفحشها، خاصة في مثل تلك السنوات.

لا شيء وجودي في مثل هذا الفكر الذي بلا أي قلق، والمتصف بشقاق كلي مع الشعر، وحتى بتوجس ما وضغينة انتشرت طويلا، بتأثير من سارتر في الأوساط المثقفة الأدبية بفرنسا. مع سارتر انبعثت الإيديولوجيا من جديد، الأمر الذي كان يبدو لي بقدر أكبر مضرا لأنه كان يتعلق بالكيان في العالم، من خلال كتابات روائية وفلسفية.

لكنني لم أكن مستعدا من أجل هذا الالتحاق بمُودة هايدجر، تلك التي ارتبطت بالمرحلة الثانية للفيلسوف. سواء كنت محقا أو مخطئا فقد شعرت أن فينومينولوجيا الشعر هذه كانت تنحو أن تدعم اللغة التي تحملها بعلاقة حميمة مع حقيقة متعالية، يفترض أنها جوهر الشعري. في حين أن الشعر، الذي هو بالتأكيد لغة، لا يأخذ قيمته إلا بجعل الإمكانيات التي تمنحها له اللغة موضع تساؤل. الشعر لا يمكن تمثيله بحقيقة قابلة للصياغة، إنه ليس إلا سكة المحراث التي تَقلب الأرض التي يزرع فيها الفكر بذوره، من أجل حقائق ستبقى متناسبة مع حالات الحياة الاجتماعية.

• لقد اكتشفت السوريالية أثناء الحرب، ثم ابتعدت عن أندري بروتون، مع الإبقاء على إعجابك به «لم أكرهه» قلت عنه في كتيب حديث. وفي اللحظة التي تشتت فيها لوحاته وأشياؤه وكتبه التي جمعها في شارع فونتان، كنت من الذين ثاروا. ما هي أهمية السوريالية بالنسبة إليك اليوم؟

** بالفعل ارتدت السوريالية خلال بعض السنوات، ثم تركتها لانكْرانا... وللإجابة عن سؤالك هناك عدة طرق، إحداها بالتموقع، إذا جاز القول، داخل الكتابة والبحث عن إيجاد طريقها وصوتها أيضا، من خلال الكلمة العادية: وسيتعلق الأمر حينئذ بالتفكير في طاقات ما كان يسميه بروتون الصورة، هذه القطيعة في شبكة ما تدعوه البلاغة: الأشكال (Figures) وهي وسائل الإدراك العقلي (التفهم). أصل إلى القول، أن طاقات الصورة هذه، وهي واقعية- بالإضافة إلى تلك التي حلمت بها السوريالية- أُهملت اليوم كثيرا،

للأسف الشديد، من إصغاء اللاشعور مثلا، الذي يعتبر ضروريا جدا للشعر.

لكنني أفضل البقاء في المستوى الذي التزمت به، الخاص بعلاقة الشعر بالمجتمع والتاريخ. أشعر شيئا فشيئا أن الديمقراطية مهددة في العالم. وشوهت في القرن العشرين بطرق عديدة وكارثية أيضا، في مجتمعات بعينها، وهذا الشقاء يتواصل، بطرق أجمل لكن هذه المسلمات مهددة اليوم في العلاقات بين الأمم أيضا، وفي اللحظة ذاتها التي يفترض أن تتيح العولمة فيها الحق لمختلف البلدان في أخذ الكلمة، لا من أجل إعطاء قيمة لثقافات متميزة- فهذا النوع من التبادل هو قضية أخرى- ولكن من أجل الآراء التي تملكها حول المشاكل الكبرى والمطالبات التي من حقها أن تؤخذ بعين الاعتبار. والحال أن الشعر، من أجل أن يرتقي إلى امتلاء تجربته، هو المكان الذي تتجلى فيه فكرة الديمقراطية للفكر (العقل)، وتضاء وتصبح إلزامية، لماذا؟ لأن عمل الشعر، وقد قلت هذا سابقا، هو أن يجعل أنظمة القراءة التي يضعها الفكر المفهومي نسبية: هذه الأنظمة كما هي تمثل نسيانا للمتفرد، وللتناهي. وفي تمزق الشراع هذا يظهر الحضور الكامل للكائنات الأخرى، وإن يكن في غير مستطاعنا أن نختصرها إلى التمثيلات المجردة السابقة: يجب الاعتراف أن الغير-كما نقول بتشويه- له الحق في الوجود كما هو، وهو كما لو أنه واقف في كرامة وجوده. الشعر يمنحه الحق في وجهه، وفكره، ورغبته الخاصة. وهنا بالذات يكمن أساس النظام الديمقراطي. الشعر هو مباشرة هذا التحديد، وهذا التذكير، وهو على الفور سياسي، لكن فقط بالتجاوز السريع للفضاء البسيط للمدينة، لأن هذا الاعتراف بالآخر، هو بالقدر نفسه اعتراف بالآخر الموجود فينا، في خفايا الأنا الذي ليس هو نفسه إلا تمثيلا مفهوميا. وهكذا تنفتح الطريق أمام «أنا» كوني، يشكل العالم الطبيعي وحتى الفضائي أفقه.

الشعر هو تغيير الحياة،و بالقدر نفسه تجديد العلاقات الاجتماعية، يمكن أن لا يستطيع معرفة ذلك، ولكن حتى في الكلمات نفسها التي يستعملها، كلمات اللغة العادية، فهو يواصل على الأقل تكثيف التبادل الإنساني. لهذا السبب، أبديت بعد الحرب، وإن كان بطريقة مازالت غامضة، اهتماما كبيرا بالمشروع السوريالي، وفيما بعد أيضا. بروتون أيضا اعتقد أن الشعر هو الموضع الذي على العلاقة الاجتماعية أن تجدد حيويتها فيه، لتصل ليس فقط إلى عدالة أكبر ولكن إلى قوى الحياة التي توجد حاليا تحت الصاع، لقد عرف كيف يحافظ على موقفه كشاعر في تحليلاته للحدث التاريخي، وقد سبق لي أن كتب ذلك، ولكنني لا أتعب من التذكير به، والدليل على أنه كان محقا هو أنه كان الوحيد من بين من كنا نسمع لهم في هذه الفترة المليئة بالفخاخ، من ندّد، في آن واحد، بكل صرامة وبدون أي رغبة في الاستسلام لليأس، بالنظامين التوتاليتاريين الكبيرين لتلك الفترة: وهو فعل شجاع كذلك لأن أخطاء وجرائم الاشتراكية الحاكمة كان مسكوتا عنها لضرورة محاربة النازية.

• سؤال آخر أيضا، عن هذه السنوات، وعن فاليري. في تلك الفترة التي كنت قريبا فيها من أندري بروتون، كنت تتابع أيضا دروس بول فاليري في الكوليج دو فرانس. أكان ذلك من أجل نوع من قوة موازنة للنشاطات السوريالية؟

•• أقول نعم، وهذه الرغبة لم يكن لها أي علاقة بالاهتمام الذي كان يمكن أن أبديه تجاه قصائد فاليري. بالتأكيد كنت أحب الكثير منها، والتي كانت تستجيب فيَّ لانشغالات لم يستطيع الشعر السوريالي أن يخفف من حدّتها. حتى وإن كانت بعض أبيات «المقبرة البحرية» منظورا إليها عن قرب، لا تملك صرامة الكتابة التي كان مؤلفها يستند إليها، إن هذه القصيدة في مجملها، هي تجل مقدس بليغ الأثر للعالم الطبيعي في واحدة من لحظاته ذات الراهنية الفيزيائية العظيمة، حتى يتحول الفكر إلى شهادة خالصة كما هو موجود. والالتقاء هكذا بالوضوح، هذه الوصية المتروكة من اليونان القديمة والتي احتقرها لاهوتيو الخطيئة والسقوط، كان ذلك مفيدا بالنسبة إلي، على هوامش كتابة سوريالية حلمية ومشحونة بإفراط بالاستيهامات. من جهة أخرى، إذا كانت شعرية فاليري لا تعجبني قبل هذا بنبرتها التي تؤكد على الفعل، وعلى الموضوع الذي كانت تريد أن تراه في القصيدة، وبتقنية الكتابة، كان هناك أيضا المجذف الرائع ليندهش أكثر مني بهذا الشاعري الذي كان يفسح العنان

لحزنه الملغز.
لكن القرابة الكبيرة مع فاليري شعرت بها على صعيد آخر، فإذا كانت السوريالية تصر على التأكيد على الكتابة الآلية، وتدفع من جانب آخر، وهي غالبا على صواب، إلى ردود فعل مباشرة وجماعية بالقدر نفسه على الأحداث التي كانت تقع، فإن ذلك كان في نظري، تجاهلا خطيرا للدور الذي على الكاتب النهوض به. ألم يبق هذا الأخير بالفعل، الشخص المتميز، الذي وهو يعمل ويفكر بهذا الشكل، في مكانه وبكل وسائل تفكيره، قادرا إذا أن يَجمع في وحدة رؤيته تنوع المشاكل التي يطرحها زمنه على الفكر: مما يتيح له أن يضيف إلى ممارسة الكتابة، المفتوحة في الشعر على أعماق يجهلها، عقلا قادرا على أن يرى يمينا ويسارا، بالإحساس بمسؤوليته في هذه المنطقة الزلزالية والمدهشة الخصوبة في الآن نفسه، حيث تنهض المفاهيم، المُخَصَّبة بواسطة حركات القصيدة؟ هذا الكاتب لم يكن بروتون إلا ليكونه، وهو قد أعجب كذلك بفاليري، ولكن فاليري كان كاتبا بطريقة أكثر اختلافا، ولا تشكلا. وإذا كان يبدو أقل شاعرية، غالبا، فإن هذا الحال لم يكن إلا ليذكر بأن التطلع الشعري يلزمه أن ينتصر تقريبا دائما على المقاومات، ولكن هذا الفعل لا يؤتي ثماره إلا إذا كان الحاجز الذي يعترضه واقعيا، وإلا فإنه لن يكون قد انتصر إلا في الحلم. يحتاج شاعر المستقبل أن يجد في ذاته شيئا من فاليري ليبلغ الشعر فعلا. ومع ذلك، فقد جاء اليوم الذي طالبتني فيه إر ر ادتي الخاصة، وهي تنسحب من المواسم الأولى المبهمة، أن أحتجَ بشدة ضد الاختيارات الوجودية لفاليري.

• لقد جاء اليوم الذي دَرَستَ فيه أيضا في الكوليج دو فرانس، ولم يكن الكرسي الذي شغلته فقط وببساطة كرسي «الشعرية» ولكن «الدراسات المقارنة للوظيفة الشعرية». وتناولت دروسك: بودلير مالارميه، شكسبير، التراجيديا الإغريقية، وحتى دولاكروا أوجياكوميتي، وقد قبلت قبل هذا مهام التدريس مرات عديدة في فرنسا، وخاصة في الخارج، ومما أثار دهشتنا ونحن نرحل في عملك، الأهمية التي يحتلها النقد من حيث الحجم، والذي ينصب على شعراء أو رسامين أو نحاتين أو مهندسين، ما هي الروابط الموجودة عندك بين [الشعر والتدريس أو البحث]؟

•• إن هذا السؤال يتيح لي العودة إلى نقطة انطلاقنا، نهاية الحرب، إن هذه الفترة كانت حقلا من الأنقاض، أنقاض أيضا في الروح، لكن شيئا ما بقي واقفا، داخل هذا الهباء، وكان مرئيا كذلك، على الأقل لعيني، وتمثل في أعمال بعض الباحثين، وخاصة أولئك الذين لم يكن للإيديولوجيا نفوذ كبير عليهم، بسبب شغفهم بالبحث عن المعنى الأصلي لهذه الشذرة أو تلك من ماضي الإنسانية، وكانوا كثيرين منذ بداية القرن العشرين. أفكر هنا بعلماء إثنولوجيا، وألسنيين، ومؤرخي الأفكار، أو الإبداع الفني، هؤلاء المتبحرون والعلماء كانوا يشتغلون على مادة كانت في الغالب وهم فترة أخرى، وحتى لأشكال من هذه الأكاذيب، ولكن عملهم كان رغبة في الحقيقة، لكن أي حقيقة؟
إن تفكيك قراءات سابقة، عُرفت مثقلة بالفرضيات الميتافيزيقية وأحلام يقظة ذات طبيعة روحانية واستخراج الدلالات المنسية أو المرفوضة، أيا كانت هذه الأخيرة. ولاتمام هذا المسعى العقل، العقل البسيط. لقد بقيت هذه الأعمال محترمة بالكامل، عندما استُبعدت أنواع أخرى من التفكير في ١٩٤٤، ومن جانبي رأيتها ومازلت أراها دائما، كما لو أنها قريبة في العمق من الشعر. ألا يتعلق الأمر في الحالتين، بتخليص حضور ما، وحياة ما، من التمثيلات غير الملائمة التي تغلفها.
تبع ذلك وبسرعة أنني رأيت في بعض المؤرخين، والفيلولوجيين، الضفة التي يجب الالتحاق بها. منذ ١٩٤٥ أدخلني رجل رائع هو لوسيان بيتون إلى مكتبته العظيمة، وأوضح لي جون وال، في كتبه، أن تاريخ الفلسفة يستطيع تأمل الانحرافات، وفي ١٩٥٠ رحب بي أندري شاستل في حلقته الدراسية التي فتحها في المدرسة العليا. ولم أملك إلا أن أتورط في فخ عدد من أحلام اليقظة، بدأت في قراءة بعض المؤلفين الذين درّس بعضهم في هذه المدرسة التطبيقية، أو في الكوليج دو فرانس. هكذا استعدت إيماني (ثقتي) إذا أمكن قول ذلك.
لكن لم أعتبر نفسي أبدا باحثا، ولحساب الشعر كان بحثي عن هذه الضفة. في البداية، ومثل الكثير، أحسست أن فهم ما هو الشعر، وتقرير ما يريده، وكيف يكتشف ذلك، هو المطلب

الضروري لحداثة لا يكون فيها مكان للإيمانات والعقائد، لربط الشعر بتصوراتها للتعالي: ذلك على الأقل بالنسبة للبعض، الذين كنت واحد منهم، لكن فهم كيفية البحث عن القيام بذلك؟ ألا يجب الاحتراز من ميلنا للنظرية، التي يمكن للحلم أن يغزوها، ولإمكانياتنا المحدودة في الفهم أن تهدد بكل بساطة الشعر، وأن تبقيه مورّطا في نزوات المرحلة؟ نعم، ولكن من دواعي السرور أن الشعر ينتمي لكل الأزمنة. وكإصلاح للمفهوم، ولد الشعر مثله من نفس واحد، أي في فجر اللغة، وولدت معه في الحال وظيفته الراهنة، وإن كان في سياق آخر، والحل، بالنسبة لمن يريد أن يسائل بطريقة سليمة هو كما يلي: لكي نتعمق أو بكل بساطة نتحقق من الفكرة التي نخاطر بطرحها: فلنطلب من شعراء ومفكري الأحقاب السابقة ما أدركوه وعاشوه من الشعر، واستطاعوا قوله، وفي هذه النقطة بالتأكيد تتجلى أهمية المساءلة العالمة لقضية الشعر. فمن يريد الخوض في فرحيل أودانتي أو شكسبير، ليجد فيهم ما يدل على معنى ما، يلزمه، وهذا ضروري أن يفهم قبل أي شيء كيف أن ما أرادوا قوله تمنّع، وتخفى، وحرّف في لغة بلدانهم ومرجعيات لحظتهم التاريخية، يجب بمعنى آخر اللجوء إلى أعمال مختلف الباحثين: مؤرخي الكلمات، مؤرخي الأفكار والديانات، مؤرخي الفن، وبدون توسط هذه المعرفة لا يمكن تحقيق شيء جاد. وإذا افتقد هذا، فإن كل ما ليس إلا سرابنا، سيبدو بديهة. بإيجاز، لكي نفكر في الشعر، وفيما يمكن أن يكون له من راهنية وفظاظة وحتى وحشية يجب الإنصات جيدا لما يقوله الناشر الحذر والمتواضع لنص «الرعويات» يجب استشارة القواميس العويصة للغة الإليزابيتية.

أي كارثة هو الموضع المشترك، الذي نشأ عند شعراء مزيفين على هامش الرومانسية، ووفقا له فإن ارتياد المدرسة أو التعمق في المعرفة يّضر بالشعر، الذي يلزمه أن يحافظ على تلقائيته، وقوته الانبثاقية، هذه الحرية المزعومة ليست إلا استسلاما بأيد وأرجل مقيدة، لأفكار تبسيطية لم نعد نعرف كيف نطردها من حكمنا القبلي، واستسلاما لشائعات لم نعد نعرف كيف ننقدها، إنه فراغ في الرأس يّنْذر الثورة الأساسية العظيمة لأن لا تكون إلا سلسلة من ثورات فلاحين، من أجل السعادة الكبيرة لأعداء الشعر، الموجودين بكثرة وفي كل مكان. الشعراء الكبار هم في الوقت نفسه كل العنف الداخلي وكل الصبر من أجل الفهم، يعرفون فخ الأمية، وأنه لا يكتسح فقط الضواحي.

• هل يفسر هذا الاهتمام بأعمال الماضي انشغالك الذي تخص به الترجمة؟ فقد، اخترت،مثلا أن تخصص الكثير من وقتك لترجمة شكسبير، حوالي اثنتي عشرة مسرحية، في الوقت الذي يُعتبر المسرحي الأكثر ترجمة. هذه السنة ترجمت أيضا إحدى كوميدياته كما يحلو لك.

•• أستطيع أن أجيبك بأنني أنحو إلى الاعتقاد بأن شكسبير لم يُعَش من جديد بطريقة صحيحة في فرنسا، لأن مترجميه المختلفين لم يُرَسّخوا مباشرة في العمق، وفي أنفسهم، وهو الأمر الضروري مع ذلك، إيقاعا ما، هذا الإيقاع الأساسي الذي يسند البيت ويغير النظرة إذن، التي تدرك المنطق الخاص للنص، وللوجود على السواء. لكن الأكيد أن الانشغال بفهم فكر شكسبير وتصوره للشعر، أصبح وبسرعة أحد دوافع ترجماتي الممتدة الآن شيئا فشيئا على مدار خمسين سنة: كل مسرحية، بدون أن أنسى السوناتات، تمثل مرحلة في البحث عن الذات الذي عاشه شكسبير، مع لحظات من الوعي الثاقبة في بعض الأحيان. هل يجب التذكير؟ بأن الطريقة الأحسن للقاء مؤلف هي ترجمته. ذلك أن المترجم ملزم بالوقوف عند معنى ووظيفة كل كلمة، وكل فكرة، وكل صورة. الأمر الذي لا يفعله القارئ العادي، بتصعيد الإيقاع المتحرك الذي أتيت على ذكره إذا أمكنه ذلك، الإيقاع الذي يتكرر باستمرار في كلماته الخاصة، وفي بدايات جمله، فإنه قادر أن يتابع شاعرا في تجريبيته الداخلية الأعمق. إن المترجم، هو القارئ المطلق، المتوغل في العمل الذي أدركه في لحظته التاريخية.

• لاحظت أن المقطع الأول من مجموعتك «عن حيوية وثبات دوف» معنون بـ«مسرح» هل يدل ذلك على علاقة ما في إبداعك بين الشعر والتعبير المسرحي؟

•• «مسرح»، نعم، هكذا كان يعلن عن نفسه منذ البداية المقطع الأول لـ دوف ولكن في متن الكتاب نفسه أو في النصوص التي جاءت بعد ذلك، هناك صفحات تحت عنوان «صوت» أو «صوت آخر» أو «الصوت نفسه دائما» هي بالنسبة إلي عبارات اعتقدت أنني سمعتها في الخارج. رغم

أنها تطلع مني، وهناك أخرى أعنونها بـ«حجر» لأنه يفترض أنها شواهد قبور، أحاول أن أصغي في عمقها لما تعرفه كائنات، وضعها الموت أمام أمره المحتوم، عن التناهي. أصوات في لحظات وأماكن مختلفة في كل ما كتبته، أصوات، وإذن مشهد تعبُر فيه هذه الكائنات وتلتقي، وتبادل بعضها الكلام، وتكلمني. أظن أن هذا النوع من المسرح الذي بدون تخيل غير التبصر هو الجوهر نفسه للكتابة التي تنحو إلى الشعر. وهذه الفكرة هي التي تستحوذ علي في الكتاب الذي أشتغل عليه، والذي نشرت مقطعه الأول هذه الأيام.

- حجر-

لقد أراد
أن لا يكون النُصُب حيث توجد بعض الرموز
التي تحاول قول ما كانه
إلا واحدة من تلك الأحجار التي كانت تتدحرج
تحت قدميه عندما كان ينزل، طفلا بعد،
على مهابط منحدر أحبّه.
رموز،مُتعذّرة التمييز لهذه العلامات
التي تجعل كل حجر، مثل
هذا اللّوح من أوكسيد الكوبالت، فريدا في آن
ومشابها تماما للأخرى.

وحجره هذا، لكي يتكلّم
مع هذا المنحدر الذي كان يعني له
كل الجمال، وكل الحقيقة. ها هو
قرب سيل في الأسفل، بين أحجار أخرى.

أيها المار، عندما ستأتي، هل ستنتبه إليه
هل ستفهم أي أحلام، أي آمال
هي كلمات لغات أخرى غير تلك التي لعوالم أخرى،
تُقرأ، في الآثار التي يُخلّفها
الجليد والأمطار، والصاعقة؟ ستدفع
برجلك هذا المطلق نحو الأسفل أيضا

- معجزة النار-

وهناك بين أزهار الحقول، تلك التي من شمع
ليست الأقل تأثيرا، مرسومة بلون فاتح
كما يريد الأمل الذي يحلم
حتى في ألم الذكرى.
وغير المُصدّق الذي يتباطأ بقربها
يأخذ هو أيضا الكأس الزجاجي الصغير،
يرفعه، بشكل يتعذّر كبحه، أمام الصورة،
ويعيد بعث معجزة فيها،

ثم يضعه، غير منته، ويواصل طريقه،
مُدركا العلامة ولكن ليس المعنى.
ما الذي يوجد في هذه الشعلة التي ليست إلا ظلا.
يقول، ماهي الكلمة التي تنقص في صوتي؟

كل شيء ساطع مع ذلك، عندما يحُلّ الليل
لماذا في كل حياة تكون سفينة
أكثر انخفاضا، والماء الذي تفتن أكثر عنفا
في انقذافه تحت القبة الصاخبة؟

- حجر-

كان هناك أمل للبناء هنا،
هنا على هذه الضّفّة أو في الكلمات.
كان يلزم أن يُسلم وجهه للشُعل
وأن يقلق في الشعل
وأن يعمى من جديد.

المسار الكرونولوجي، لحياة وأعمال الشاعر بونفوا

١٩٢٣: ولادة الشاعر في ٢٤ جوان (يونيو) في تور، من أب يعمل في ورشات السكة الحديدية، وأم ممرضة ثم مدرسة.

١٩٢٩-١٩٣٤ : الدراسة الابتدائية في تور، وقضاء العطل الصيفية في سان بيير طواراك. عند جديه لأمه.

١٩٣٤-١٩٣٦ : الدخول إلى الثانوية. اكتشاف اللاتينية والرياضيات. موت الأب.

١٩٣٧-١٩٤٠ : يتحصل على منحة الداخلية في ثانوية ديكارت بتور بكالوريا اللغة الفرنسية سنة ١٩٤٠. يكتشف السوريالية وأشعار بول فاليري.

١٩٤١ : المرحلة الثانية من البكالوريا. يلتحق بالجامعة لدراسة الرياضيات.

١٩٤٢ : يتحصل على شهادة في الرياضيات.

١٩٤٥ : يلتقي مع كريستيان دوترومان، مؤسس الجماعة السوريالية «كوبرا»

١٩٤٦ : قراءة بطاي، أرطو، ميشو، إلوار، جوف، وخاصة كيرجارد وباشلار.

إخراج المجلة السوريالية «ثورة الليل» (طبع منها عددان) نشر فيها بونفوا أشعاره الأولى.

١٩٤٧ : القطيعة مع أندري بروتون وجماعته قبل افتتاح المعرض الدولي

للسوريالية بقليل، بونفوا لم يكن يقاسم اهتمام بروتون بالسحر والتنجيم.

أعطى الكثير من نصوصه لمجلة «الأختين» التي تصدر في بروكسل من طرف كريستيان دوترومان.

١٩٤٨ : العودة إلى الدروس الجامعية ومتابعة دروس جون وال، وجون هيبوليت وغاستون باشلار، يتحصل على ليسانس في الفلسفة ثم دبلوم الدراسات العليا حول «بودلير وكيرجارد».

١٩٤٩-١٩٥٢: يسافر إلى إيطاليا، وهولندا وبريطانيا. يتعرف على أندري شاستال

١٩٥٣ : ينشر مجموعته الشعرية «عن حيوية وثبات دو؟» (منشورات ماركير دو فرانس). تلقاها النقد بترحيب كبير. يلتقي مع بيير جون جوف.

١٩٥٤-١٩٥٦ : يلتحق بالمركز الوطني للبحث العلمي CNRS ويسجل كموضوع لأطروحته: «الدليل والدلالة» عند بيير دي لا فرنسيسكا. تحت إشراف جون وال وأندري شاستل. يلتقي مع فيليب جاكوتي، جاك دوبان، أندري دي بوشيه، أندري فرينو، ألبرتو جياكوميتي. و ينشر بحثه الأول في تاريخ الفن بعنوان «الرسومات الجدارية لفرنسا القوطية» (منشورات بول هارتمان)

و يكتب أول نص مخصص لبودلير (مقدمة لديوان أزهار الشر).

١٩٥٧ : يسافر إلى اليونان.

١٩٥٨ : يسافر لأول مرة إلى الولايات المتحدة الأمريكية.

ينشر ديوانه : «أمس سادت الصحراء». و «حجر مكتوب» مع رسومات لراؤول أوباك. نص لفليب جاكوتي عن إيف بونفوا في المجلة الفرنسية الجديدة.

١٩٥٩ : يرتبط بصداقة مع بوريس شلوز، وغايتان بيكون، وجون ستاروبنسكي. ينشر «اللامحتمل» (مقالات حول الشعر والفن).

أول مقالة لموريس بلانشو عن إيف بونفوا في المجلة الفرنسية الجديدة.

١٩٦٠ : ترجمة مسرحية «يوليوس قيصر» لشكسبير وتمثيلها في المسرح.

١٩٦١ : ينشر «البساطة الثانية» (مقالات). و«رامبو بقلمه».

١٩٦٢ : نصوص ضد أفلاطون الشعرية تنشر مع رسومات لخوان ميرو.

١٩٦٣ : يكتشف مع صديقته لوسي فين جبال الألب المنخفضة أين يقيمان قليلا.

١٩٦٤ : يظهر مقال لجون بيير ريشار عن إيف بونفوا في مجلة «نقد».

١٩٦٥ : ينشر ديوان «حجر مكتوب» بطبعة مختلفة عن السابقة. يترجم مسرحية «الملك لير» لشكسبير.

١٩٦٧ : صداقة مع هنري كارتي ومارتين فرانك.

يساهم في فترة الصيف في مهرجان الشعر العالمي في لندن. يصدر«حلم حدث في مونطو» (مقالات جديدة حول الشعر والفن). و أيضا «الشعر الفرنسي ومبدأ الهوية» مع رسومات لراوول أوباك. صدور العدد الأول من مجلة «الوقتي» (éphémère) التي أسسها غايتان بيكون وجاك دوبان وأندري دي بوشيه وبول تسيلان وميشال ليريس.

ينشر «المحاكمة التعذيبية» ومقالا حول جياكوميتي الذي رحل قبل ذلك بقليل.

١٩٦٨ : يتزوج مع لوسي فين- يسافر إلى الهند مع أوكتافيو باز، وإلى اليابان وكمبوديا وإيران.

يدرس لمدة سداسي في جامعة برنستون، أين التقى بجورج سفيريس و ترجم بعض أشعاره.

يترجم مسرحية «روميو وجولييت» لشكسبير.

١٩٧٠ : يصدر كتاب «روما ١٦٣٠، أفق الباروك الأول» يعمل أستاذ زائرا في جامعة جنيف.

ينشر مقال: «بودلير ضد روبانس» في مجلة «الوقتي»

١٩٧١ : يحصل على جائزة النقاد عن كتابه «روما ١٦٣٠».

١٩٧٢ : ولادة ابنته ماتيلد- موت أمه- إقامة جديدة في جامعة جونيف يصدر كتاب «داخل البلاد» عن منشورات شعاب الإبداع.
١٩٧٣-١٩٧٦ : يعمل أستاذا زائرا في جامعة نيس. ويبدأ في إنجاز «معجم الأساطير» (مع مئات المساهمين).
١٩٧٥ : يصدر ديوانه: «في خديعة العتبة».
١٩٧٦ : يصدر كتاب «عن تجربة» مع رسومات لألشنسكي تخصص مجلة «القوس» عددا خاصا بإيف بونفوا. فيه مقالات لـ جون ستاروبنسكي، فليب جاكوتي، كلود فيجي...
إصدار كتاب عن إيف بونفوا في سلسلة شعراء اليوم.
١٩٧٧ : يقيم لأول مرة في جامعة ال.Vale يكتب قصائد نثرية وحكايات «حكايات في الحلم».- يصدر «السحاب الأحمر» مقالات في الشعرية.
١٩٧٨ : يحصل على جائزة مونتاني- تصدر أعماله الشعرية بين ١٩٤٧ - ١٩٧٥- يصدر«ثلاث ملاحظات عن اللون» مع طبع حجري لـ برام فان فيلا.
١٩٧٩-١٩٨١ : يعمل أستاذا مشاركا في جامعة إيكس أون بروفنس- ترجمة كتابه «أصل اللغة وقصائد أخرى» للإنجليزية.
١٩٨٠ : يصدر «اللامحتمل limposable » متبوع بـ «حلم حدث في مونطو» في طبعة جديدة ومنقحة ومزيدة.
١٩٨١ : يصدر «حوارات حول الشعر»
يحصل على كرسي «الدراسات المقارنة للوظيفة الشعرية» بالكوليج دو فرانس يخصص الدروس الأولى لـ«شعرية جياكوميتي»- يصدر «الحجر الذي يثقب المعنى» مع صور محفورة لـ أنطوني طابييز- يصدر«معجم أساطير وديانات المجتمعات التقليدية والعالم القديم» الذي أشرف عليه في جزءين.
١٩٨٢ : يصدر «الفضلة» مع طبع حجري ورسومات مائية لألشنسكي.
١٩٨٣ : يصدر «غايتان بيكون كان سيتكلم ذلك المساء» مع طبع حجري لريمون ماسون، مارساي، إدومني- يترجم مسرحية «ماكبث» لشكسبير- ملتقى سوريزي- لا صال يخصص لإيف بونفوا.
١٩٨٤ : يصدر «قطعة من منحوتة في عشب أرض مُسَوَّرة مازالت مقفرة» مع صور محفورة لـ أنطوني طابييز.
١٩٨٥ : يحصل على دكتوراه فخرية من جامعة نيوكاسل (سويسرا) والكوليج الأمريكي (فرنسا)- يصدر «معجزة النار» مع صور محفورة لإدواردوشليدا- صدور «إيف بونفوا: شعر، فن وفكر» أعمال ملتقى مركز البحث حول الشعر المعاصر في بو Pau .
١٩٨٧ : إقامة أولى في إيرلاندا (محاضرات في جامعة ييتس) يصدر ديوان «ما كان بدون ضوء» و«حكايات في الحلم»

١٩٨٨ : يصدر: «مرحلة أخرى من الكتابة» و«هناك حيث يسقط السهم» و«حقيقة العبارة» (مقالات)- تمثيل مسرحية «هاملت» بترجمة بونفوا في مهرجان أفينيون.
١٩٨٩ : يصدر : «بداية ونهاية الثلج» شعر مع رسومات مائية (جونفييف آ»-يترجم أشعار«ويليام بيتلرييتس: ٤٥ قصيدة متبوعة بالبعث» ويصدر «عن نحات ورسامين» مقدمة لكاتالوجات الفنانين (ريمون ماسون، كريستيان، دوترومان، ناصر عسّار، ميكلوس بوكور، ألكسندر هولان..»
١٩٩٠ : يصدر«هيلانة من الريح أو الدخان» مع صور محفورة لإدواردو شيليدا- يصدر أيضا «حوارات حول الشعر» (١٩٧٢-١٩٩٠)
١٩٩١: يعيد إصدار «بداية ونهاية الثلج، متبوعة بـ هناك حيث يسقط السهم» وكتاب «أربع خطوات في غير القابل للترجمة» (lintraduisible) وكتاب «جياكوميتي: سيرة عمل».
١٩٩٢ : يصدر «الحياة التائهة» مع طبع حجري لـ ميكلوس بوكور و: «ألشنسكي: العبورات» و : «مقالات جديدة عن بودلير ومالارميه»- يحصل على دكتوراه فخرية من ترينتي كوليج (دوبلان)
١٩٩٣: يصدر «الحياة التائهة، متبوعة بـ«مرحلة أخرى للكتابة»- يترجم أشعار شكسبير مسبوقة بـ مقال: هل نترجم شعرا أم نثرا؟
١٩٩٤: يترجم مسرحية «حكاية الشتاء» لشكسبير.
١٩٩٧ : يصدر«الذي لا يزال أعمى» (الشعر). و«حفل بطيء» مع رسومات تانترية أصلية- يترجم مسرحية «العاصفة» لشكسبير مسبوقة بـ «يوم في حياة بروسبيرو»
١٩٩٨ : يصدر «شكسبير ويتيس» كتاب يضم المقدمات التي وضعها لترجماته منذ ١٩٦٢ لشكسبير ويتيس- يصدر «الألواح المنحنية» شعر مع صور محفورة لـ فرهاد أوسطوفاني.
١٩٩٩ : يصدر «مطر الصيف»، «أماكن وأقدار الصورة.» و«درس في الشعرية بالكوليج دو فرانس» (١٩٨١ - ١٩٩٣)- يترجم مسرحية «أنطوان وكليوباترا» لشكسبير مسبوقة بـ «نبالة كليوباترا».
٢٠٠٠ : يصدر «أندري بروتون في أمام الذات» (محاضرات) و«مسرح الأطفال» (حكايات) و«تعليم ونموذج ليوباردي» (مقالات) و«الشعر والهندسة» (مقالات)
٢٠٠٢ : يصدر «داخل البلاد»- يصدر «الشاعر والانعكاس المتحرك للتعدديات» (محاضرات)- مجلة أوربا العريقة تخصص عددا لإيف بونفوا.

الكتابـــــة كرســــــام

لـ: أليات أرمل (Aliette Armel)

إن علاقة إيف بونفوا مع الفنون التشكيلية مندمجة بعمق مع شعره، وأحلامه، ومع حكاياته ودروسه في الشعرية بالكوليج دو فرانس. فالرسومات مثل الشعر تقود إلى التقاط الواقع في وحدته.

توجد الصورة في أصل المسار الثقافي لإيف بونفوا. إن عالم طفولته كان مفتقرا إلى الصور، والصورة الوحيدة التي تظهر، كانت منبثقة، مهما كانت قيمتها، مثل استثناء أخّاذ ومُربك: «صرّح لفرانسواز دافوا قائلا: أتذكر طبعا حجريا ملونا (molithographie)، الله وحده يعلم أية صدفة جعلته يكون معلقا على الجدار في بيت نشأتي الأولى في شارع؟الفان–تيو كانت تظهر فيه بحيرة زرقاء، مع سواقي مياه سوداء تقريبا على خلفية من الجبال الوردية، البيضاء في أعاليها بسبب الثلوج (التي كان يقال لي عنها كلمة تسحرني) الخالدة.[......] وربما بسبب هذه الصورة التي أعتقد أنني رأيتها منذ سنواتي الأولى، كنت مستعدا للبحث والتعرف على نفس هذه الميزة فوق الطبيعة والميتافيزيقية، للبلاد التي كنت أقضي فيها عطلي الصيفية، تلك التي تكلمت عنها في كتاب «داخل البلاد».

عاش بعد ذلك تجربتين منصهرتين في واحدة: «الفورية (الآنية في الشيء، و«الصفـاء» في استعـمـال الكلـمـة». ثم اكتشف النصوص المكتوبة بالفرنسية، من قبل جدّه، الذي كان يتكلم اللهجة الباتوية (Patois) كان ذلك «كما لو أن اللانهائي الملازم للواقع– الصورة، يسيل عبر هذا النزيف في الكتابة. لقد التقى» «في الأشـجـار، والأحـجـار، وتحت رعـود ضـفـاف الـلـو (lot)، حضورات أكثر كثافة وجمالا» من كل ما كان يعرفه حتى ذلك الحين: «الحضور فيما هو موجود، الحضور الكامل الملموس الذي يُنهك كلمات صمته. [......] الرسامون الكبار جعلوا هذا الآني، وهذا الامتلاء الملموس يظهر، كأنهم كانوا أنبياءه».

إن اكتشاف لوحات تيتيان وبوسان المنسوخة في كتب، تمثل «نهاية الصورة» التي تتحول إلى فخ عندما تُقلّص إلى مجرد انعكاس للواقع. «منذئذ كانت شخصية هؤلاء الرسامين قوية جدا، ولم يتركوا لي الإمكانية ولا الحق ربما في المغامرة داخل أعمالهم تحت غطاء الأشكال غير المكتملة، مثل الطفل الذي يُضيّع الحدث في غابة حكاية الحوريات. ويبدأ نوع آخر من التحريض يصبح قبل الآن أكثر ضغطا».

إن هذا التحريض مزدوج، كما كانت دراساته العليا في الفلسفة وتـاريـخ الـفـن. وبـالـلـقـاء بين سنتي ١٩٤٥–١٩٤٧ مع السورياليين تحول إلى الشعر:

«لأنه إذا كان ذلك هو صفاء اللغة، والصفاء داخل اللغة، وإذا كثافة النظرة أيضا [....] فإن هذا ما يمكن أن يساعدك أكثر في الخلاص أمام أعمال، أمام أماكن من الأرض من غواية الخوض فيهم وعيشهم كصور، والتي ليست إلا بسطا لأفكار، والعلاقات بين الكلمات، وتسجيلات لاستيهامات في شبكات دلائلية» لقد أقام أيضا حوارا مع الأعمال الفنية، عبر طريق مختلف وقريب في الوقت نفسه من الشعر: هذه الأعمال التي تقود إلى «ما يجعل في المظهر إمكانية قيام الحضور»، وإلى التقاط للواقع في وحدته وكليته. فعندما اقترح أحد المحاورين على إيف بونفوا أنه«يكتب كرسام» لم يعترض على العبارة. إن علاقة إيف بونفوا مع الفنون التشكيلية ومع الشكل واللون والضوء والشفافية مندمجة بعمق في شعره وأحلامه وحكاياته ودروسه في الشعرية بالكوليج دو فرانس.

إن النهضة تشغل مكانا أساسيا في كتاب «داخل البلاد» ١٩٧٢، الذي ساهم به في منشورات «شعاب الإبداع» التي كان يشرف عليها غايتان بيكون لفائدة ألبير سكيرا: وفي هذه الكتابات ذات النبرة الحميمية، يُقدّم الكُتّاب رؤيتهم الشخصية للفن.

مع ذلك خصص إيف بونفوا لـ «الرسومات الجدارية لفرنسا القوطية (ghotique) أول بحث في تاريخ الفن، بمقدمة طويلة لـ ١٤٤ صورة فتوغرافية لبييردوفينوا. وبقي تقسيم الدراسة إلى مناطق كلاسيكيا جدا. وكان يشير في الإحالات أسفل الورقة إلى المؤرخين: إميل مال، فوسيون أو لويس ريو، ولكن الأمر كان يتعلق منذ ذلك بقضية تمثيل الواقع، والمحاكاة التي كانت مطروحة :لقد كان إيف بونفوا يفضل في رزنامة كنيسة بريتز شهر جوان أين «تظهر حيوية أهم من الدقة، تكفي ربما لتعوّض–للحظة– العلم الحقيقي للرسم وحذاقة الروح». إن إيف بونفوا كان يبحث في الفن القوطي عن انبثاق الطريقة الجديدة التي قادت إلى انفجار النهضة، وتجاوز الرمزية الثقيلة، و«الألوان المجمّدة في معناها».

في كتـاب «رومـا، ١٦٣٠، أفـق البـاروك الأول»(منشورات فلاماريون ١٩٧٠)، يستكشف بونفوا الجانب الأخر من مرحلة النهضة: الفترة التي من خلال أعمال كراش (carrache) والـ: كرفاج (carrvage) انفصل فيها تمثيل الشيء والبحث عن عالم مثالي». وقد فسح الكون المنظم لعصر النهضة المجال لعالم كان عليه أن يستخلص نتائج كشوفات غاليليو. «فإذا كانت الأفلاك السماوية قابلة للفساد مثل الطبيعة الأرضية، [...] فإنه لا يعود للأشياء في عمق شكلها إمكانية كمال هي في الوقت نفسه

حضور الله وامتلاكنا لجوهره [...] أيّ انقلاب في الفنون التي كان لها إلى حد الآن القدرة، والعبء أيضا، في تعيين الإلاهي بمعطيات الحواس». إن إيف بونفوا ينشغل بالكيفية التي يعبر بها الفن عن تصور للعالم، وكيف يشهد على طريقة الوجود في مكان، في فترة من فترات تطور الفكر والعلوم. «يقول إنني أدين لأندري شاستل، بكوني تعلمت كيف أنه يجب احترام الحدث (fait ie)، في الوقت نفسه الذي نكون فيه مشغوفين بالفكرة، وكثافة الوقائع، اللامنتهية، هناك على الخصوص حين يحاول الإيديولوجي أن يقلصها إلى هذا المظهر أو ذاك من مظاهرها الخدّاعة» إنه يسائل في بعض الأحيان تاريخ الفنان: فبوسان (Poussin) فردي كثيرا [...] كي لا يكون حزمه الشخصي أكثر تقدما على الشروط العامة للحياة الفنية المعاصرة» إنه ينتمي لهذه «الروح المتوحدة العظيمة التي تطالب بكبرياء أن تكون نظرتها وحدها الشكل الكافي أين يختفي قدر» خلف رسم «كله ذهني».

عندما خصص بونفوا مونوغرافيا لألبرتوجياكوميتي (منشورات فلاماريون ١٩٩١)، لم يكن يبحث عن وضع سيرة ذاتية للرجل، ولكن «سيرة ذاتية للعمل»، إن ما يستوقفه عند فناني الماضي كما الحاضر هو «الهنا والآن» حضور الفنان في العالم لحظة تشكل عمله. إن كتابه ينفتح على طريق أقرب إلى التحليل النفسي: فلكي «نفهم جياكوميتي، لنأخذ في البداية هذا الطريق بما أنه يمنح نفسه على الفور: علاقته مع أمه». ولكن ذلك لحمل التفكير أحسن على «الواحد والكل على الحضور أو الغياب في تجربة العالم وبالتالي على الإدراك، مع هذه السعادات أو هذه الكلمات». في نهاية البحث عن الحضور في وجه الآخر الذي اتبعه جياكوميتي، يتوقف إيف بونفوا عند المنحوتة الأخيرة المنجزة من الفنان «لوتار جالسا» « في الوقت نفسه هي حجر كلها، مثل مكان الطفولة، وروح كلها، [...] إنها تنتصب في الغياب، وفي عدم كل شيء، باستقامة، وشجاعة تكفيان وحدهما للتأكيد على أن الفعل الإنساني هو قبل أي شيء من يؤكد من جديد مسافته عن الطبيعة، مسافة لها من اللاتوقع والشساعة بحيث يمكن أن نقولها عن المطلق، وهو إذا مع ذلك، حاضر في نهاية العمل، الإنسان الموجود».

إن مسار إيف بونفوا مُعلَم بنصوص مهداة إلى أصدقاء فنانين، مقدمات لكتالوفات، مساهمات في كتب ذات سحب محدود، وفي أعداد مجلات فاخرة مثل «خلف المرآة أو سريع الزوال (الوقتي) (éphémère) المنشورة من طرف ماغت (Maeght)، ميرو، أوباك، شليدا، فراش، ريمون ماسون، ميكلوس بوكور، هوبير، موراندي، بالتوس، كارتي بروسون والقائمة ما تزال طويلة بحيث لا يمكن استنفاذها. هذه الكتب تستعاد في الغالب في كتب ضخمة متميزة مثل كتاب «حول نحات ورسامين» (منشورات بلون ١٩٨٩). أو تدمج ضمن مجاميع نصية أكثر تنوعا مثل كتاب «البعيد الاحتمال (limprobable) (منشورات ماركير دو فرانس ١٩٥٩)، و«حلم حدث في مونطو» (منشورات ماركير دو فرانس ١٩٦٧) و«السحاب الأحمر» (العنوان المأخوذ من لوحة لموندريان، منشورات ماركير دو فرانس، ١٩٩٢). و«رسم ولون وضوء» (ماركير دو فرانس ١٩٩٥).

إنه يموقع هؤلاء الفنانين بالنظر إلى الاتجاهات الكبرى التي تعبر الفن الغربي، أحدهم قادم من العالم الإغريقي - الروماني ثم تبنته النهضة، يفضل العقل والمحاكاة، والتمثيل المخلص لصورة شيء ليس في الحقيقة إلا ما أرادته له اللغة. حينئذ تنادي العلاقة بالشكل والفضاء بحقيقة مفهومية، واللون يبقى التعبير الملموس عن العالم الخارجي، البرّاني على الإنسان، الاتجاه الآخر يبحث عن منطلق فيما وراء الكلمات والتمثيل المزعومة دقته. إن هذا الفن المتعلق بالتجلي المقدس (épiphanique) هو الخاص بالقرون الوسطى، ببيزنطة، بسيزان وجياكوميتي، ولكن أيضا بألكسندر هولان الذي كتب عنه إيف بونفوا كتابه «النهار» أو أليشنسكي، المعاد وضعه في منظور «شعرية شمالية» (نسبة إلى بلدان الشمال: الدانمارك، السويد، النرويج...)، من خلال السفينة العابرة للبحر في سلسلة اللوحات المعنونة «عبورات»]منشورات فاطا مورغانا ١٩٩٢)، «لقد نجح ألشنسكي في إنجاز وصلة رائعة بين خارج العالم وداخل الروح». يحاول هؤلاء الخميائيون، أن يبلغوا خلف اللون إلى الضوء. وعلاقتهم بالمقدس تتجذر في مادية الأشياء، وهو يبدع رسم المشهد الطبيعي، يرى الرسام «خميائي اللون» ثلاثة ملائكة يظهرون وهم يؤكدون: «إننا الأرض، الأرض التي تبدع». إن الفنانين الذين يهتم بهم إيف بونفوا يشتركون «في شيء أساسي هو الذي يصنع قيمتهم ويجعلهم غير قابلين للتعويض: إنهم كلهم منشغلون بهذا المعنى للحياة، وبهذه العلاقة مع الوحدة، والحضور في العالم [...] وبالتالي فإنهم يضطلعون بما حزننوا على رؤيته يختفي مع بيكاسو: مسؤولية الروح في شرطها الأساسي وأمام العالم، الذي يعرف اليوم حالة اضطراب ويتطلب تفكيرا كما يتطلب إبداعا، وجدية كما يتطلب حرية في الكتابة [...] إن هذه الحقيقة لا يمكن تحمل معناها إلا بدمجها مع حقيقة أخرى تتمثل في إعطاء المعنى، مما يتطلب استدعاء الذاكرة من جديد وطريقا مفتوحا، الشيء الذي لا يمكن أن يحدث إلا في آثار الفنانين».

الصوت والصورة

جون ميشال مولبوا (١) ean-Michel Mauploix

يشكل عمل إيف بونفوا، منذ الكتابة المصطدمة في بداياتها مع شكل من السكينة، بحثا ومراسا بالحياة في التناهي. فالكلمات ترسم طريقا نحو شيء أثمن منها: المكان، الحضور.

عندما نشر إيف بونفوا ديوانه «عن حيوية وثبات دوف» في منشورات ماركير دو فرانس سنة ١٩٥٣، كان الميراث المزدوج للسوريالية والشعر الملتزم في طريقه إلى الفتور. فبعيدا عن الألعاب النارية البلاغية التي كانت تدهش أندري بروتون، وأيضا عن بلاغة الكتابة الملتزمة التي لم تعرف تماما أن تجعل نفسها مُقاومة، إلا تحت ريشة رونيه شار، كان على الشاعر الشاب أن يقيِّم من جديد «فعل وموضع الشعر» الذي كان آخرون قد قاربوا التصريح بأنه «مستحيل البلوغ». فقد كانت سنوات الخمسينيات أوقات «شك»:

و لم يكن الشعر يجد سبب وجوده إلا بتدمير أضغاث الأحلام هذه قبل أي شيء.

هذه هي النبرة الجديدة التي منحتها «دوف» للأسماع: تلك الخاصة بكتابة أصبحت ميدان نزال تمثل «حقيقة الكلمة» رهانه، ومسرح صراع حيث نرى اللغة تنقلب على نفسها لتبدع كلمات تفقد الكائن فرصة وحظ العودة إليه. إن إيف بونفوا، وهو يعلن حربا جديدة على البلاغة، ويتحدى غوايات المفهوم، وهو يحذر من السلطة الخادعة للصورة، يضع «الطاقة المفككة للشعر» في خدمة صراع لصالح الحضور والتناهي.

و إن تلك لمواجهة فريدة، عميقة في القصيدة التي تغرف حيويتها من تصادم الإلحاحات التي تشكلها، وتأتي في مقامها الأول الصورة والصوت، الأولى متعطشة للجمال والخلود، حاملة للرغبة في اللانهائي والثانية متردِّدة، محتجبة، أين يتمفصل التناهي الإنساني:

«أمجد الصوت الممزوج باللون الرمادي
المتردد في أقاصي النشيد الذي ضاع
كما لو أنه وراء كل شكل خالص
يرتجف النشيد الآخر الوحيد المطلق».

الصوت الغنائي عند إيف بونفواليس « صوت «أنا» محمولة إلى النبرة الأكثر صفاء»، صوتا عاطفيا ومُغَنّى وأسمى. إنه بالأحرى من صعيد النظام الموجه إلى مخاطب، من الحوار، العبارة المعطاة والمأخوذة، إنه منفذ لغوي معطى، لقوى داخلية متعددة، وتَخاطُب بواسطته، وحده يتحول الأنا إلى هو، إنه موضوع مرهف، وتفاهم غير كامل، إن الصوت الغنائي هو صوت باحث، وعمل مسنود من العبارة في القصيدة.

تتحول بجانبه، الصورة المرتاب فيها ثم المعادة إليها الثقة، وسيلة صراع ضد ما كان ملارميه يسميه «الريش السيىء» للوهم. الصورة التي «تتشظى فيها الوحدة، وينطفئ فيه الحضور» تتيح «وضوح رؤية غير مفهومية». وهي أيضا الملاذ الوحيد الذي في حوزة الإنسان ليقول بواسطة الكلمات ما يصمد أمام المفهوم، والحميمية الوحيدة التي بمستطاعه أن يعقدها لغويا مع العالم.

و بما أن الصورة تحمل إلى عيني الشاعر الكثير من الخدائع لا المعرفة الحقيقية، نفهم كيف أن التجربة الشعرية لا تقوم عند إيف بونفوا على «ترك كل شيء»، ولكنها تفترض ملاحظة مدققة فيما تستطيعه الكلمات، أو لنقل حوارا دائما بين الصورة والصوت. وهو يستعيد بدون توقف الحركة المزدوجة لحب الصور وتمزيقها في العبارة، فإن الشعر هو هذا الوعي الحاد أين تبقى اللغة مترصدة الممكنات وحدودها.

هل لاحظنا بما يكفي كم كانت الاستعارات مطنبة ومحتدة في البداية حسب النموذج الرامبوي (نسبة إلى رامبو) في القسم الأول المعنون بـ «مسرح» من مجموعة «عن حيوية وثبات دوف» وكيف بدأت تخف وتقل ما أن بدأت «دو؟ تتكلم» (عنوان المقطع الثالث من المجموعة) وكيف أصبح التفحص بديلا عن الإفراط (في الاستعارات)، والصوت الذي ينطق بديلا عن مأساة الرغبة، إن كل معنى ومسار كتابة إيف بونفوا يتلخص هنا.

إن المنحى الذي يرسمه هذا العمل الشعري يقود هكذا من الرفض إلى القبول، من خلال صراع مستمر، ويتمثل في مراس متنامي للقبول، مضاعفا بمجهود جلي للمعرفة، آخذا قيمة النقاهة، بم أن الأمر يتعلق بأن نعقد من جديد داخل اللغة تلك الروابط التي قطعتها هي نفسها.

منطلقا من كتابة شعرية مفاجئة، ممزقة، درامية، مثقلة بالاستعارات، أين يبدو في الأساس الصراع بين الوجود والجوهر، وصل إيف بونفوا منذ «تفان» (1959) (dévotion)، وحتى دواوينه الأخيرة «بداية ونهاية الثلج، والألواح المنحنية»، إلى نبرة أكثر خفة وجلاء، ويبدو أنه وجد من جديد ما يعجبه بشكل كبير عند الرسامين الكبار: القدرة على ترك «لحظة تشويق تدوم قليلا في خطوطهم». هنا مثلا، كتابة شيء مثل مسارة:

«أمس أيضا
مرّت السحب
في العمق المعتم للغرفة

لكن الآن المرآة فارغة
الإثلاج
فض التشابك عن السماء»

لقد تم استبدال المسرح- ما بعد السوريالي للبدايات منذئذ بمراسيم احتفالية وجيزة، وطقوس مرتجلة أو صلوات دنيوية بواسطتها يصاغ شرط جديد لـ «هبة القصيدة» المهداة كلها لما هو سريع الزوال (éphémère)

هكذا تتجمع النصوص الشعرية المكتوبة حديثا، في الغالب حول كلمة، ممارسةً الإبدال، لاجئةً بإرادة إلى الاستلهام، موجزة البيت. إنها تبحث بوضوح عن إيجاد الرسم المضيء للبسيط من جديد، وتضييق الصورة على الرؤية، وتبحث أيضا عن توزيع جديد للعبارة في الفضاء. وفي الغالب تأخذ القصيدة في الوقت نفسه من الحكاية (Récit) ومن اللوحة ما يُثبّتها، ويفصّلها، وتُركب وتحفر من جديد لحظة ما، ونجد فيها الزمن موضوعا في منظور، ومُنَضدا، ومُوزعا في فضاء، كما لو أنه مضبوط في تقاطع الخارج والوعي، متحولا إلى مشهد للروح:

«أنهض، أرى
أن قاربنا دار هذه الليلة.
النار تكاد تنطفئ
البرد يدفع السماء برفة مجذاف»

راغبا في الحضور، يرفض الشاعر أن يحزن وأن يهرب، ولكن يبحث عن وجهته، عائدا إلى الخدائع والأخطار، وواضعا أيضا من جديد سؤال الأصل.

ففي القصيدة بسبب جلائها الملحاح ومجانيتها أين تدوم بقية أمل، بما أنه تستمر هنا علاقة باللغة والجمال، وانتباه للون العالم المحسوس، لرسم الأشياء ولصورة ورغبة البشر على السواء:

« الجمال والحقيقة، لكن هذه الأمواج العالية
فوق هذه الصرخات التي تعاند. كيف نُبقي
الأمل مسموعا في الصخب
كيف نفعل كي تكون الشيخوخة، ولادة جديدة،
لكي يُفتح البيت من الداخل،
لكي لا يكون الموت هو الذي يدفع
خارجا ذلك الذي أراد مكان الولادة؟».

لقد كتب جان ستارو بنسكي في المقدمة التي وضعها لأشعار إيف بونفوا الصادرة عن منشورات غاليمار في ١٩٨٢ أن التناهي نفسه في هذا العمل « يصبح واضحا ويسهر بذلك على المعنى». وبالفعل هل هناك طريقة للسهر على معنى حياة إلا بمعرفة الثمن الغالي المنزوع من الدوغمائيات والخدائع؟ هنا يكمن كل مجهود إيف بونفوا الذي تعيد كل قصيدة بالنسبة إليه هذا التوضيح وهذا السهر، متحملا التكرار«كشرط حتى للتطور». إن الكلمات ترسم دائما طريقا إلى شيء أكثر قيمة منها هي نفسها: المكان، الحضور، والقصيدة لا يمكن أن توجد إلى بفتح طرق كهذه باستمرار.

هكذا لا تصبح المسألة هي قول الأشياء من حيث صمودها (ما استطاع القيام به غيلفيك وبونج) ولكن التقاط الحضور بطريقة أكثر جذرية. فالواقع وحده في ما ديته لا يستوقف إيف بونفوا إلا قليلا بقدر ما تستوقفه الطريقة التي ترغب بها الكائنات الإنسانية في هذا الواقع، وترفضه، وتفقده أو تجده من جديد. إن هذا العمل الشعري المهموم بـ «الكثافة الأنطولوجية للواقع»، والغريب على المادية، يرفض أيضا كل نوع من النزعة الدينية الشعرية). فالشعر ليس حلم الكلمة التي تتحول إلى لحم، ولكنه لغة البلبلة، التي عوض أن تنفصل عن اللحم، تعيد ربط العلاقة معه وتضطر إلى صياغة ما يهمنا قريبا جدا من وقتيته وحرارته. وبدون أن تكون له أي قيمة سحرية، فلا يملك إلا أن يبحث بلا حدود عن وضع شروط حضور ليس من صلاحياته أن يجعله يحدث. إنه يكتفي ببسط الديكور ورسم الشخوص، وإعطاء المعنى لرهانات مأساة ليس هو نفسه مسرحها.

يحدث مع ذلك أن علاقة ثانية تُنسج داخل الصوت الشعري مع الامتلاء السعيد مع أرض الطفولة التي تمزقت، وضاعت وانهارت أنقاضا. الصوت «يبعث العالم من جديد، ويتعرف، في العشب الفقير» على «الأزهار المبعثرة» للفردوس القديم. إن الكتابة الشعرية تتذكر البدء، وتكرره، وتتوجه من جديد إلى المستقبل في القرب الكبير من الأصل. إنها تتابع عمل الولادة في الحضور. وهي تعرف أن ما أُعطي في البدء يجب أن يُفقد. ولا يبقى إلا العطش شرابا. لا رجعة للمسيح، ولا تجل إلاهي، فلا يمكن معرفة الحضور إلا منفصلا، مثل رعشة سريعة، أو مثل التأمل الطويل لعزلة. ومع ذلك فالقصيدة توجد لأنها استطاعت أن تؤمن أن العتمة ستنقشع، ولأنها شعرت بالليل العميق، وأحبت أكثر الأمل اللامجدي لضوء ما.

في الشعر يلزم أن نكون قد أملنا، ثم فقدنا اللانهائي لنعرف التناهي في سطوعه.

الهوامش

١ – أستاذ في جامعة باريس

•– نانتير، نشر مؤخرا: تساقط أمطار خفيفة (منشورات ماركير دو فرانس، و«الشاعر الحائر» (منشورات خوسيه كورتي).

قصائد

رشـا عمران*

١ - لا أشبهك أيتها الريح

بعد قليل
ستغامر الذاكرة في انحدار الحياة
الوجوه الفارغة ستعرف أن تحتفظ
بالملح المتكسر
والأيدي سوف تغادر خفية
وحده ذلك البرد الجامد
سيقف منتظراً
أهو الخوف
حارس هذه السنين الداكنة
أهو اليقين
هذا الذي لا يحرس شيئاً

أيتها المدينة
بعينين صامتتين
وقلب داكن
ثمة امرأة تراقب الطريق
وكمثل ليلٍ ناسٍ نجومه
ثمة رجل يتساقط
مودعاً حضوره نحو البعيد
ثمة خطوات
تتساقط أيضاً

٢ - أثيـــر

فجأة الأرض ترتب نفسها... الموتى المتعالون
يلملمون أرديتهم..
والماء المتواري يسيل بضجيجٍ بين الحجارة
المتهتكة... فجأة.. تعبق تلك الرائحة والمسافة
مهما ابتعدت... صفر... يصبح الحنين قصائد
متلاحقة والشغف يسيل مع القمر أو يشع كما
الصباح... الشغف عنوان لكل دقيقتين أو لكل
ثانية انتظار...
الأرض ترتب نفسها غير عابئة... الماء المتواري
يسيل بين الحجارة المتهتكة باستهزاء... وحدهم
الموتى يلملمون أرديتهم... مشفقين.
والكلام صرخة تطلع من السحيق... الكلام
ارتعاشة في الجلد... وجل في الأصابع... الكلام
خدر لذيذ يسيج القلب... الكلام أيضاً محطة
لكل خفقة ترقب...
ها هي الأرض ترتب نفسها بلا أسئلة... الماء
المتواري ينساب بين الحجارة متمهلاً... الموتى
المتعالون ما زالوا يلملمون أرديتهم مشفقين...
وحده الغياب يفضح حقيقته الساطعة... الغياب
يطلع من النافذة الضيقة... يدخل الجدران...
الغياب أشكال على الجدران... الغياب بجلال
قسوته يفيض على الجدران... يدخل السرير...
ثم يفيض على السرير...
بلا مبالاة: تحاول الأرض ترتيب نفسها... الماء

* شاعرة من سوريا

المتواري ينساب بين الحجارة الهازئة غير عابئ...
والموتى يلملمون آخر أرديتهم مشفقين...
بينما الغبش يمد خيوطه في الجهات المتعددة...
الغبش بيديه الطينيتين يلون الوجوه... الوجوه
التي لا نعرفها... الوجوه التي نعرفها... الوجوه
التي نعرفها جيداً... الوجوه التي اخترعناها...
الغبش أيضاً يلون أرواحنا المجهولة متشفياً...
هل أنهت الأرض ترتيب نفسها... الماء المتواري
أما زال ينساب بين الحجارة الهازئة... هذاء
الرداء الأخير هل نسيه الموتى المتعالون...؟
أم هو العبث من يشهر حضوره الآن... العبث
بسخريته القاتلة العبث... ها هي الأرض تنساب
بين الحجارة المتهتكة...

٣ - أصدقاء

الأصدقاء الممهورون بالوحشة
الأصدقاء المعلقون بين خيوط عناكب الذاكرة
الأصدقاء الأليفون
الطيبون
العاشقون
الأصدقاء المرميون على قارعة الروح
الأصدقاء الموشومون بغيابهم الأبدي
الأصدقاء...
فقط

٤ - انعكاس

تلك الموجة العالية
تلك الموجة المتكسرة
باندفاعها الحائر نحو جهة مضطربة
خيل إلي
انها روح مشتتة
تقاوم الاطمئنان الأخير
تلك الموجة
المستوحشة
الجدران المتكسرة
ظلالنا المتروكة على الجدران المتكسرة
ظلالنا
القائمة

أما من يدٍ تفلت سوى
هذه الريح...؟!
أما من فمٍ يحضن هذا
الصراخ الناشز...؟!

أيها الكلام
يا جدراً أمام تدفق الوجوه
أيها الكلام
المتهدم
العبث... والماء المتواري يعيد ترتيب نفسه...
العبث... يوقف الموتى المشفقين... نلملم نحن
آخر أرديتهم... ثم نغادر ذاهلين.

٥ - صنارة

الصامتة جداً
كمثل كرسيٍ في مقهى مهجور
كنت أقف قبالتها
نتشارك الصمت نفسه
أنا بمعطفي الأسود الهالك

وهي بثوبها الأصفر الأزلي
كنت أقف قبالتها
ظهري للمدينة
ووجهي للبحر
وجهها للمدينة
وظهرها للبحر
كنت أقف قبالتها
لاشيء مما يحدث خلفي يعنيني
لا شيء مما يحدث خلفها يشغلها
كنت أقف قبالتها
أحسدها على ثباتها الدائم
تحسدني على حركتي الممكنة

كنت أقف قبالتها
أفكر بالرجل الوحيد الذي يرافقني
الرجل الذي تعرفت إليه للتو
وتفكر بالملايين الذين عرفتهم طويلاً
ولم يرافقها أحد

كنت أقف قبالتها
قدماي لا تكادان تلامسان الأرض
ورأسي
أخفض من شجرةٍ تتهاوى
قدماها مغروزتان في زمنٍ عميق
ورأسها أعلى من إله متكبر

كنت أقف قبالتها
أشفق على وحدتها الناصعة
وتشفق هي
على وحشتي الملتبسة

كنت أقف قبالتها تماماً
قبل أن أصبح رقماً عابراً في لوح حسابها العتيق
تلك المفردة الشاهقة
تلك المنارة العتيقة

٦ - وجــد

المدينة التي أعرفها جيداً
الشاطئ الذي طالما توّه خطواتي
المقهى... حيث أستطيع أن أحصي الطاولات
والفناجين والمنافض
الأرصفة
تلك الشاهدة على لحظات غبطتي
غرف الفنادق
وحشتي الطويلة
تلك التي تعرفها جدران الغرف جيداً
أرقام الهواتف التي أحفظها غيباً
أصحابها
خيبتي الدائمة
الأصدقاء
النميمة اليومية
الحنين
الموت الذي يتسلق عظامي
بعد كل رغبة
تفاصيل
تفاصيل
تفاصيل

الذي باشرني صوته فجأة
كمثل مطرٍ مستل من الصحراء
الرجل الذي عرفته بالأمس فقط
الذي
وزع الدهشة
عاصفة
حول
يقيني

٧ - صوت

لم يقلْ شيئاً
...
...
...
أنا
اخترت
أن
أسمعه

٨ - أطياف

(إلى سيف الرحبي)

الأطياف العالقة بأرواحنا
غير عابئة
الموت المستريح على أسرتنا
سنوات الهروب
والصراخ
والألم
السلالات التي تعبر الذاكرة بقسوة
هل تكفيها مقبرة واحدة
كي ننام مطمئنين...!

٩ - غربــــة

(إلى اسكندر حبش)

ليست اليدان فقط
لحظات النشوة الهاربة
الخريف الذي ينتظر
مثلنا
السنوات التي تغادرنا
ما من أبٍ يوقف كل هذا الموت
ما من
كتابة
أيضاً
...
...

١٠ - خيبة

(إلى أحمد جان عثمان)

هل اخترنا أمكنة لا تشبهنا
هل انحزنا إلى ظلالٍ لا طائل منها
كان علينا التواطؤ مع الفراغ
حيث لغز السقوط
يدمي عالياً
جداً

١١ - حجـــر

(إلى قاسم حداد)

منذ ظلامٍ أخير
منذ لغةٍ لا توقف ظلاماً أخيراً

منذ ما لا يسمى
ولا يشفى
منذ تشبث بنات نعش
بجثة السماء
منذ شكٍ أخير
متحالفٍ مع ارتيابٍ قديم
منذ آخر حجرٍ
كي يسند
تلك الذاكرة
....

١٢ - وحشـــــة

(إلى رولا حسن)

كعصفورٍ متشبثٍ بحنجرته
تمسكنا الذاكرة دون أن ننتبه
بينما الوحشة
تعلّقنا طويلاً
على شرفاتها
كمثلِ نعناعٍ
يرفض أن يفقد
لونه

أيها الطريق
ألا يكفي العابرون
كي يدلوا عليك
أيتها الأضواء
ألا يكفي صخبك كي يدل
على المدينة
أيتها الوحشة
ألا تكفي امرأة كي تدل
على سطوتك

لا أشبهك أيتها الصحراء
هي الريح في قلبي
لا أشبهك أيها البحر
هو الرمل يشاطئ عيني

هناك في اللامكان
حيث الريح تحالف الصمت
حيث العالم يبحث عن ظله
هناك
حيث يرتعش الزمن
غريب «أنت»..؟
....
....
تعال نتقاسم القفار

أن نعبر الأسماء
أن نتبادل السنين
أن نستأنف هذه الأحجية
حيث ما من تتمة
ولا تمهلْ

غريب أنت...؟
....
تعال نتشارك العزلة
والأرض الذابلة

قصيدتان

جرجس شكري*

تاريخ

ذات مساء
خرج الليل ثائراً على أهل المدينة
بسلاح لم يعرفوه من قبل
ذبح أحلامهم وحمل نساءهم
في عربة مظلمة
وحين استيقظ الرجال
غضبوا
وبللت دموعهم أقدامهم
انتظروا أن يحلّ الليل
فيطلبون الثأر .
لكن كلما حلّ ليلُ
غطّوا في نوم عميق
واستيقظوا ،
يصرخون ودموعهم تبلل أقدامهم
في انتظار أن يحلّ ليلُ
يطلبون منه ثأرهم .
هكذا مات أجدادي في الليل
دون أجراس أو عويل
كانوا نائمين .
ونحن وجدنا أنفسنا
نحب أبانا الليل
نصلي له
وكلّ مساء
نصبه في الكأس الأخيرة .

كرة أرضية

هم الآن
يسكنون ملابسهم
إذ يحسبونها مملكة
ليست من هذا العالم
يحملون قلوباً
يعتقدون أنها سوف
تعمل فيما بعد .
بيوتهم لا تصدّق وجوههم
وهذا يساعد على
إطالة أعمارهم
إذ ما قبض الموت
أرواح البنايات .
حين أدركوا أن
ملابسهم قد شاخت
والشوارع تضحك
على أقدامهم
حملوا مدنهم فوق ظهورهم
وطافوا يغنون :
يا أمنا الكرة
التي لم تحرز هدفاً واحداً
في مرمى أحلامنا
يوماً ما
ربما نقتلك
بركلات الحظ .

* شاعر من مصر

إرهابي

تهامة الجندي★

التقط الفضاء
بشاشتي
كل مساء ...
أجوب مناطق التوتر والتماس
أدخل المدن الغربية
ألتقي الكتاب والفنانين
وكل الشخصيات البارزة
وحين يدركني النعاس
أسلم جسدي المتعب
لفراش بارد
تهزه وحدتي ...
...
يأتيني سادة العالم
مزمجرين ...
تحتشد سمائي بالطائرات
ويغرق البحر بالجنود وبالعتاد
إرهابي ...
من ...؟
أنا ..!
وكيف أكون ...؟!
أنا
حفيد عبد الله الصغير ...
وريث الحزن والدموع
سليل القهر والرعب
والمدن المستباحة ...
أنا
المبعثر بين الحدود
المسجّى على رايات النصر
والمنجزات
قربان الأنظمة ...

أنا الأعزل
المقيّد
المحاصر
السجين
المنفي
المهاجر
أنا القتيل
مذ ولدتني أمي الأرض ...
...
دروبي مقفلة
سمائي طواها الغياب
وأنا أصارع
عزلتي
أبحث عن مفاتيح الحداثة
أقضي أمام الشاشات
أتعلم
أعمل ما لا يطاق ...
وما من ابتسامة باركت تعبي
أو يد امتدت لتسند يدي ...
أربعون عاما
لم أدخل معترك الحياة
لم أعص أحدا
لم أرفع صوتي
احتجاجا على أمر ...
أربعون عاما
أستجدي
قليلا من الرحمة
يا رب
لم أعد أقوى
على حالي ...

★ كاتبة من سوريا

وفي نفسي، وقعتْ

آمال موسى★

فارغا
من كل هوى
يموت
من وقع في غير طينه.
وسكن النفوس المجاورة
منتشيا بقصص حمراء
كالشهوات تمتص منه البياض
وتسطو على ياقوتة
في عمق الماء.

الا تبت نفسٌ
لم تقع في نفيسها
ولم تملأ القنديلين
بوجهها المتفتح في الماء المرتعش.
فهل أن نفس النفس، لا تُطرب
أم ابتلاء المرء، أدماهُ الوقوع
في غير نفسه.

منْ وقع في غيره
كمن تهاوى
من الثريا في ليل غاسق.
ومن أدرك في عناصره الحلول
كمثل من قطف النجوم
عند قرن الشمس
وقدَّ عرشا بخاتم الملك.
قليلا، جربتُ الوقوع زمنا.
ظننت في الجنان نسيانٌ
وفي التنزه اغتسالٌ
وأن ذهاب النفس طويلا عن هواها
فتحٌ
أرى فيه
ما ينقصُ الطفل ليكون مريدا
وآدم كي يُسمى
بطلا في الخلق.

* * *

يا أيتها النفس
بيتي أنت
وسريري
وثوب نومي الشفاف.

★ شاعرة من تونس

فيك يرقد السوء
وفيك أعد بأصابع
كل الخلق، خطايا السابقين.
كأنك امرأة
وكلنا رجالٌ نسكنك فرادى.
نلقاك وسعا
وسكنا عبقا بالعنبر
وبدخان معطر ببخور القدامى.
حين تستفردين بي
تكبر وحدتي الى
أن أصبح صغيرة.
وأشعر أن جنوني لا يضاهيك.
في هيكلك الزئبقي
يعود الدفء
إلى قطرات
الشمع العاطفية.
وحدها الشمعة أكثرُ مني ذوبانا.

* * *

كل الواقعين في
أنصافهم المتوهمة
ناقصو هوى.
قلوبهم مشرئبة للعشق
يبددون الحين
وروعة الانصراف
إلى حمالة الحَطب
في تفتيت تصوف
يضيق على فؤاد
ينبض بأكثر من صورة.
فمنْ ذا التي تشفعُ
لنفسها غيرُ نفسها
ومنْ ذا الذي يستبدلُ
وقوعاً بتهشم
أقسمُ أني لن أرومَ غيري
وعدُ نفسٍ
وعتْ بلادها الشاسعة
وفصوصها اللامتناهية.
ولذة يشبه عنبها ثديًا مرمريا
سقط في نشوة أنثى.

أعود إليّ
أوراقا وتوتا
أنتشي بعناق
البعض لبعضه
وصلاة كلي لكوكبي
وأحفرني بئرا عميقة
ماؤها أخضر،
كعينين من زمرد.

قصيدتان

ابتسام أشروي★

وشاح أحمر

خطيئتك أنا
أفعتان حول شجرة
نزوتك أنا
خطفتك من سرير امرأة
وسقيتك ماء
غوايتك أنا
وشاح أحمر
ورقصة البطن عبر الرمال
موسيقى الناي
وكأس نبيذ تشع في صحراء
إني في نهاية الطريق
قذف بي الحب بعيدا
فاحملني ولو لليلة واحدة
ستراني في صور مختلفة
يتساقط المطر بشدّة
وترتعش الأنامل والشموع
وعبر جسدي ستكتشف سرّ الكلمات
متعطش أنت للحب
فاتبع صداي
سنشرب نخب الريح
ونرقص على ترانيم الجرح
سنتبادل القبل
وهي تتساقط على جسدينا
كحبّات العنب
إني ناضجة
فاحمل فيض قلبي
وبادلني هوسي
وجنوني
إني أخاف هذا البياض
فدعنا نلتقي.

إحساس

هذا الاحساس يغمرني كالبركان
فأخرج إلى الشارع
والأمطار تهطل
فأظل أعدو
وأعدو
لعلّ المطر يغسل جراحي
قال: افتحي أبوابك إني قادم
فرأيت الموت بهيّا فوق سرير الماء
ونحن نمارس الحب بشغف فائق
قلت له:
سيبتلعنا الطوفان
فأقفل النافذة
وظللت أبحث عن مفتاح النهار
يصارعني البياض والصمت الهائل
أتكون كلماتي قد قتلته؟
أم يكون في سرير امرأة أخرى؟
إني أكاد أجن
والساعات تتثاقل.

★ شاعرة من المغرب

تفصلنا واو عطف.. لا يمكن زحزحتها

نبيـل سبيــع★

لنلتق مصادفة في الشارع
أنا سأسألك مرارا عن حالك
(في محاولة لنقل صفر الصداقة
إلى مكان أنسب)
وأنت ستبتسمين بالموازاة
(لأن الصفر ظل مكانه كل مرة)

* * *

بعد ذلك ضعيني في أذنك
كي أدعوك لعمل لفة متأنية
حول البركة الراكدة
في بال أحدنا

لا توافقي من أول وهلة
زمي شفتيك أولاً
ثم قولي إن وقتك لا يتسع
لأية لفة

....

أنا سألح، بصوت مسطر،
من عتمة اذنك

* * *

في الغالب،
ستكونين قد قبلت الدعوة
حال قلت شيئا
بخصوص جماليات اللف
حول بركة راكدة
وأنا لن أكون

قد غارت أذنك
أو اشعلت السيكارة
حين سألقي نكتة بائخة
نضحك لها معاً
مثل بطيختين مفلوعتين
أسفل الدرج

* * *

انسي أمر البطيختين على كل
واسأليني فيما لو كان هناك سياج
يحفُ البركة
أنا سأهز رأسي
فأقنعك بأنني اصغيت لك بالفعل
وأني قد ذهبت الى هناك
من قبل

في الطريق إلى البركة

نحاول، مرات وبلا طائل،
أن نشيل واو العطف من بيننا
فأرفع صوتي بشيء
كأن أقول أن ليس بيننا حواجز
أو أخبرك أن أهالي قريتي
كانوا يعيشون في أي مكان آخر
غير القرية
وأن أمي
كانت تربي دجاجة
تأتي بأي شيء آخر

★ شاعر من اليمن

غير البيض
وأنني عشت هناك– طيلة ذلك الوقت–
على بيض تلك الدجاجة
* * *

أنت ابتسمي
وتحدثي بدورك
عن شيء في حياتك
يشبه بيض دجاجتنا
أنا سأعتبر كلامك صحيحا كله
وأفكر في ما هو أكثر ميتافيزيقية
من اشتراك اثنين
في مشي واحد
* * *

خلال هذا
تذمّري بأن حقيبتك اليوم
أثقل من حرف جرّ
أنا سأنصحك
بأن تعتمدي، في حمل الحقيبة،
على ذكرياتك
أكثر من اعتمادك
على يدك
* * *

في الزحمة
لاحظي أن شيئا
يسقط منك ببطء مسرحي
أنا سأرفعه (ببطء موازٍ)
سأبتسم وأقول:
ذكرياتك
لا تصلح كمثبتات لشعرك
أنت ابتسمي في المقابل
واسأليني فيما لو كان داكن شفاهك
يزاول نفسه كما يجب
اسأليني ثانية
وسأغمض عينيّ هكذا
لأتأكد
* * *

توقفي هنا للحظة
إشارة المرور حمراء
والسيارات تصدم فعلاً
تصدم إلى حد تأكدها من ذلك
والمهم ألا تتوقف ويشعر السائق
أنه موجود
* * *

هل ستنتظريني هنا
ريثما أذهب
إلى ذلك السور
لأستند إليه
وأصلح من قرارة نفسي
سأنهمك في المهمة لثوانٍ
وستكون فرصتك لمتابعة
كيف يصلح ولد سيء مثلي
من قرارة نفسه
لا تقلقي من أي خراب
قد يحصل فجأة
تصوري قرارة نفسك
مقلوبة كجورب
ومغمورة في طشت مليء بالصابون
فإذا ما اخضرّت الاشارة
اعبري لوحدك
أنا سأتبعك بالسور وقرارة نفسي
التي تتكلم فيها رسوم خائفة
من زمان

جالسة على حافة البركة

تدلين ساقيك.. بدوني:

القي بأي شيء في البركة
(هل لديك ما تلقين به وقت الحاجة)
فكري أنني تأخرت
أو لا أعرف المكان
فإذا كان داكن شفاهك
يزاول نفسه ما زال
قولي به أنني ولد سيء
بلعته قرارة نفسه في الطريق
(هل ستتقيؤني، هكذا، على البلاطات)
انتبهي إلى أنك لم تضعي فهرست
في نهاية قلبك
فإذا ما وضعتيه
تغاضي عن سقوط البعض منه
واتركي لمن بقي
أن يتعرّق في حاله
(هل ستبللك هذه اللعبة)
لا تخافي تشنج الدراما
وارتفاع مسدسها فجأة
أو تتصوري نفسك نظرة مرتدة من جدار
تذكري أن الخائفين وحدهم
من يرتدون الملابس الأنيقة
فإذا لزم الأمر قطقطي أصابعك
(هل أصابعك معك)
تأكدي دوماً
من سلامة ظلامك الشخصي
كلما ازدادت حدة الإنارة
واحْقني بالك بأن علاقة الواحد
لا تبقى جيدة
سوى بالشوينجم

(هل لديك كفايتك منه)
لا تشيلي الكائنات الحزينة
التي تكرر غرقها في الموسيقى
جدِ وهماً طيباً تكلميه
عن الأرواح التي تخجل منك باستمرار
فتسقط على أرضية غرفتك
(هل تقذفينها بالمخدات وما تقع عليه يدك)
لا تبقي صامتة
قولي أي شيء
كي يظل الزمن موجوداً
وتأكدي من أن الموبايل بحوزتك
ما دام الزمن ليس شيئا آخر غير الكلام
(هل تفكرين الآن بشيء)
لا تفكري بالتخلص من واو العطف
التي تفصلك بإخلاص عن الآخرين
أو تسمحي لأحدهم أن يقفز فوقها
فيجرح مشاعرها ويرتطم بك
(هل واوك بودي جارد محترف)
فضيّ ذهنك من قلامات أظافري هذه
لا تتصوري أنها حروف قصيدة
فيفوتك أن تطلبي الى واوك
تعلّم:
- الانجليزية
- الجودو
- حشو المسدس
- مناورة مشاعر الآخرين
- إقناعهم أن ليس بينك وبينهم حواجز
- التوقيع على شيكات بلا رصيد
- اختلاس النظر إلى الماضي
- تلميع جزمة المستقبل
- وحلاقة الأحلام

سطور

وضاح اليمن *

للمرة الثانية تمزق قميصي أيها الوطن
حسنا.. سأخبر والدتي بذلك.
فانتازيا.. «هل تسمعني يازجاج ؟!»
أبواق السيارات في زحمتي لا تتوقف
إلا إذا بدلت جسدي بشارع عريض
واسترحت على طاولة تشرب الشاي معي
عندما يندلق عليها فيلسعها
لست خرافيا إذا طلبت من رجل المرور وقف
زحف الصراصير
إلى السوق وعلى الوجوه الراكدة..
ليت العالم يصبح مكعبا كي لا يتدحرج أكثر،
فحين أسافر
من الباب إلى النافذة، ومن الدولاب إلى المرآة
ترهقني خطواتي
لأن حذاء السنوات ضيق..
أحتاج لتخفيضات في الأسعار كي أطلب وطنا
(تيك أواي)
أو أرسل وطنا بالفاكس إلى مكتب تأجير
عقارات..
عدة أعوام ولم أصل إلى الشماعة بعد..

فموكيت الغرفة مزدحم
بالفقراء..
وأنواع الفقراء عديدة مثلا فقراء (كريستيان
ديور) و (بريتش بيتروليم)
وفقراء (سامسونج).. وهناك على الموكيت أيضا
فقراء
يحكون اللغة العربية
الألف حرف بدوي جاء يسعى وبنى خيما من
عدة طوابق
كقصور الجنة..
علمنا كل الأسماء : (روتانا) إسم فتاة غجرية
(هوت بيرد) قاموس في علم الأعضاء
و(دريم) شاب مثقف وعاطل عن العمل
ستمضي أعوام قبل وصولي إلى الدولاب لأتأكد
من أرقام المحمول
وأنا.. لا أعرف من سيحملني؟ وأنا سأحمل
من ؟
آخر (ماسيج) قالت : أن قبائلنا تغني أغاني رعاة
البقر
يا أمي.. يا أمي
وطني مزق قميصي

* شاعر من اليمن

فعلى ماذا سيقع (الكتشب) وطبق السلطة؟
العالم عولمنا فصرنا عوالم
العالم شيئنا فصرنا أشياء
العالم بضعنا فصرنا بضاعات
العالم مكننا فصرنا.. مكائن
العالم أفقدنا عذريتنا فصرنا حوامل.. وأتسع
الفتق على الراتق..
جاءت عرافتنا ونصحت ببخور و لبان ذكر،
وبإطالة الشعر
باستخدام شامبو (دوف) و (هيد أند شولدرز)
الجديد ، وبكريم (فير أند لافلي)
لتبييض البشرة
ولا فائدة..
ولد جنين يشبه أحد جنود (المارينز) حتى أنه
ورث نفس الوشم
على ذراعه الأيسر...
كان المرحوم (بوب مارلي) يغني GET UP STAND UP
و محمد سعد عبدالله : خلاص حسك تقولي
روح
أقصد يا أمي ..
أن وقوفي أمام المرآة طويلا جدا جعلني أرى
الأشياء بظهري ومن الرؤيا:
١ . كل أطفالنا الذكور من المارينز.
٢ . كل أطفالنا الإناث شيكات واجبة الصرف .
٣ . اللغة العربية لغة رابعة بعد الانجلش والعبرية
ولغة الاشارات .
٤ . خيل لي أن المشعل في يد تمثال الحرية يشبه
العصا، والتاج على رأس المرأة يشبه قبعة
العسكري، وللتمثال وجهان الأول أمريكي..
والثاني أعرفه من قبل لكنني لم أميزه..!
في إحدى زياراتي للمريخ العام الماضي كنت
أعاني من الإمساك، فوجدت ملحا انجليزيا.. في
غرفتي ملح انجليزي.
كان المريخيون يحتفلون بشرب بيرة (هينيكن)،
وعندنا توجد بيرة (هينيكن)
كان المريخيون يستخدمون صابون (لوكس)،
وهو الصابون الذي أستخدمه
كان المريخيون يدخنون (المارلبورو) وهي تباع
لدينا..
وعلى هذا تقدمت بطلب الجنسية
يا أمي.. اكتشفت أن أبناء عطارد وبلوتو
ونبتون على علم بالموضوع بسبب
أجهزة الـ (FBI) و .. (CIA) فانتازيا
يا أمي .. وطن مغلي خير من وطن فاتر
وأنا بعد أن مزق وطني قمصاني أشعر بالبرد
حتى أكاد أتجمد
أبواق السيارات في زحمتي لا تتوقف
إلا إذا بدلت جسدي بشارع عريض
وأسترحت على طاولة تشرب الشاي معي
عندما يندلق عليها فيلسعها.

خذ واكتب

للشاعر السويدي لجنر إكلوف (١٩٠٧-١٩٦٨)



إكلوف

ترجمة: هشام بحري★

(١)

خذ واكتب
عن الحياة والأحياء
عن الموت والأموات
عن حب واكره،
عن شرق وغرب أبداً لن يلتقيا،
أبداً لن ينفصلا وبالكاد يدركان
يتحسسان ويتابعان بعضهما البعض
كما ينبغي على كل إنسان
حين يحب أو يكره
أغني لذلك الشيء الذي هو وحده
يصالح بيننا، الشيء الوحيد العملي،
سواسية على الجميع، يندر أن يقوى الإنسان
على التخلي عن السطوة، عن الأنا والقيل،
عن ذلك الشيء الوحيد الذي يضمن له السلطة

(٢)

انبعثت من رمادي – عاطفة مفكرة
يبتلعها لج هلامي فتسبح فيه
لم يخلق الإنسان إلا ليشهد: فخذ واكتب!
ليس هناك من قوة إلا قوة الداخل
وهي قادمة من الخارج، من هذا الغيب
المتحرك في الأعالي، ترمقها بين غيوم نورها
منها إليها
نور غير واضح الملامح– تسيل عليك جلمودية
حتى تشعر أنك تصارع
هي القوة تتعارك، لا أنت! مع من تتعارك القوة؟
ليس هناك من ضعف إلا ضعف الداخل
وهو أيضا آت من الخارج، من ذلك الغيب
الزاحف في الأسافل، متغير المعالم، جياش غامض
مهدد وجذاب، فتشعر كيف تصارعك أذرع
قوية
هي القوة تتعارك، لا أنت! مع من تتصارع
القوة؟
حقا أقول لك: لست إلا مكاناً تم اختياره،
جوالا تحاول الشمس والريح معاً تجريده من
ردائه، معاً،
في آن واحدٍ! وليس كل على حدة.
بارد كالثلج في الظل، متوقد كجمرة في
الشمس
أبريل الروح

(٣)

تقول «أنا» و«هذا يخصني» ولكن الأمر رهان:
أنتَ في الواقع لا أحد! والواقع عار من الأنا
والشكل، هو خوفك من ذاك الذي بدأت
تلبسه

★ كاتب مقيم في السويد

وتتصرف مثله فتسمي نفسك «أنا»، متشبثاً
بآخر عود خوفاً من الغرق، وفي الواقع أنت:
لا أحد!
نظمٌ، قيم إنسانية، حرية الاختيار: كلها صور
رسمها الرعب
في قاعات الواقع الفارغة، الرعب من التعامل
مع أي شيء
يتعدى الخطأ والصواب، أي شيء يحلق ما وراء
المعنى واللا معنى! في الأصل أنت لا أحد!
أنت خارج الخير والشر،
مكان تم اختياره لوقوع الخير والشر، الحيوان
العلوي
في صراعه مع الحيوان السفلي، تدرك الحقيقة
أحيانا كهوة
على حافة الطريق ولا تتجرأ أن تعرف
ولا تريد أن تعرف، أنت يا من يخاف أصغر
الحفر!
في الواقع أنت لا أحد! مكان، هندام، اسم، وما
عدا ذلك
لست إلا أمنية: أناك أمنية، وتراجعك أمنية
أخرى وخلاصك أيضاً أمنية
كل ما أخذت فقد أخذته مقدماً - خلاص؟
ليس هناك من خلاص! أنت تحلم وتتهته
خلاصاً!
بعث يبعث! قدوس مقدس! لأن تلك هي
أمنيتك
ولكن مصير الإنسان ركيزة لا تتغير
وها أنت قد وضعت حجراً آخر في بناء
أمنياتك
بعد أن تحققت لك أمنية جديدة من بين آلاف
وآلاف
الأمنيات الممكنة، تحققت وأضحت ضرورة،
ويقيناً
وفي النهاية تحولت إلى واقع، تماماً كما حدث
لك- من البداية
لم تكن إلا أمنية، كهذا الاسم السحري
الذي وهبك إياه والداك كي يحميك من
الظلمات
ومن اللا أنا، ويفصلك أنت أنت عن ألف شبيه
وشبه شبيه، ومع ذلك فأنت في واقع الأمر لا
تملك اسماً
أنت كالليل والظلام - في الواقع أنت
لا أحد

(٤)

هذا الجمال الذي كنت أبحث عنه حتى الآن
لم يكن إلا تمرجح المقفزة
والحكمة التي ما زلت آمن بها: جبن القافز
ولكن، من انتظر المصالحة فهو غير متصالح
ومن انتظر الخلاص فهو محكوم عليه
رفض الذات؟ لا، بل أعمق الإيمان،
إيمان لا يكتسب إلا بعد أن يشك المرء في كل
شيء،
إيمان تكتسبه عندما تدرك:
أنا لا أكذب، والشيء في داخلي لا يكذب
فالحقيقة بعيدة عني (أنا بعيد عن ذاتي).
وأترك ذاتي
كما تترك آخر فأرة سفينة تغرق.
حطام يحترق فتأخذ منه الأعماق نصيبها بعد
أن تستنفده الأعالي،
(لقد وزنت على ميزان فوجد أن بعضك ثقيل

وبعضك الآخر خفيف)،
غريق يتلاعب به تغير الأشكال المظلم،
مجذوب تضيئه نجمة الصراع الخفية،
تلك اللامرئية، أقوى من أي قمر أو شمس،
المفردة والمجوزة في ين واحد، مظلمة مشعة،
في آن واحد! وليس بالتناوب.
الحياة هي لقاء الأضداد، لقاء الأضداد حياة
لا يمتلكها أي منهما.
الحياة ليست بنهار أو بليل
ولكنها غسق وضحى.
الحياة ليست بشر أو بخير،
ولكنها الطحين بين الأحجار.
الحياة ليست بصراع الفارس والتنين،
ولكنها العذراء.
لا، لن يأتيني أحد بجوع التنين وشره،
ولا بنبل الفارس وشهامته،
بالرغم من روعة الكذب في قصص الخيال!
ولن يأتيني أحد بآمال العذراء وطمأنينتها
اذ أن الصراع باقٍ للأبد
ومن سوف ينفق فيه
ليس تنيناً
ولا فارسا
بل دائماً هي العذراء

(٥)

خوف العذراء وهروبها هما السيف والمخالب.
فيصنع السيف من هروبها، ومن خوفها تنمو
الأظافر صلابة.
وهي تموت في كل لحظة، ولذلك فهي حية.
وهي تهرب في كل لحظةٍ
ولذلك فهي دائما هنا.
تتجرع القوة عدماً، ولذلك فهي دائما مترددة.
تتردد، ولذلك فهي في حالة توازنٍ مستمرة.
التاج والرداء، والأيدي المتضرعة: تلك هي
علامات الصراع،
ليست من علاماتها،
ولكن الصراع صراعها.
والصراع يتعيش منها:
فهي مصيدة له.

يا أيها الهدوء العميق، المحجوب وراء العاصفة!
تشبه دمية رماها الأطفال،
تتقبل اللامعنى وأنت مفتقد الإرادة!
تظهر لمن يكشف القناع عن الصراع،
ولكنك تختفي لمن يكشف عنك القناع،
إذ هو حينذاك يختفي فيك:
باب يفتح، درب يتلوى مبتعداً.
وعلى الدرب شبح وحيد يغترب.
نفس الشبح الذي يطرق الدرب ويختفي،
نفسه، هو نفسه
الذي يختفي ويختفي من جديد:
هلوسة وخلقا بلا لقاح!

منوعات

هاك بعض الرجال يمشون في غابة التقاليد
بقمصان غليظة
– وصدى ضربات فأس يرن في هواء الصباح
هاك حذر في كل نظرة
حينما يترنح العمالقة في سقوطهم
وعمق في كل تنفس:

عطر الأشجار المقتلعة يملأ السماء
هناك الشروق أبدي!

يا ملكة الرعاة، اذهبي
إلى الكادحين واسقيهم ماء الحياة سكرا من
جعبتك!
امنحي الطمأنينة لقوتهم
وهم ينتظرون نزولهم في نهر الموت!
إذ أن الضحى والغسق واحد،
وليس هناك ليل أو نهار،
وكل أشجار غابة السحر هي شجرة واحدة،
دائما لا تتغير.

أصناف

هؤلاء الذين ما زالوا يعتقدون أن الرماد رماد
ويدركون أن للحياة عددا لا متناه من المقاييس:
نسبية كل الحقائق والأكاذيب.
هؤلاء الذين لا يبحثون عن الضد في كل شيء
و لم يتعرضوا قط لاغراءات الازدواجية
فلتكن إذن مراتبهم من غير وعي كفضلات
نشارة الحديد
في المجال الواقع بين شر وخير:
هؤلاء الذين يتسمون بالغرابة، ذوات الطبع،
اللامبالون.
هؤلاء الذين يرون أعصابا سوداء وبيضاء
في كل هذا الرماد اللامتناه
الذين يجبرون دائما والمرة تلو المرة على
ملاحظة وتجربة والاشتراك في
صراع الحياة والموت
هذا الصراع الذي يعصف في كل ما يتظاهر
باللامبالاة
حتى حركة إصبع شاردة أو هروب أصغر ذرة
تراب
غير المتميزين، هؤلاء الذين يبالون والمسحورة
ألبابهم
الذين يعتنون بأصغر الأشياء
مكرسين قلوبهم، أرواحهم ومصائرهم لها
هؤلاء هم الذين على وشك أن يلحق بهم
وعلى وشك أن يصبحوا سجناء
إذ أن من كان محامي نفسه ومدعيها
فهو أيضا مجرمها
هؤلاء الذين لم ينسوا أبدا أن الرماد رماد
الذين مروا بشرع العقلانية وكأنها توراة
الذين اصبحوا جدرانا متآكلة لتعايش سمائي
جحيمي
اللامبالون، غير القابلين لمفعول السحر
هؤلاء هم المنفردون
هم من يحاولون التهرب من أصغر الأشياء
تاركين وراءهم قلوبا وأرواحا ومصائر كرهائن
ولا يأخذون معهم إلا النكرة وغير القابل للتحديد
هناك، على الضفة الثالثة للحياة
لا ترى الأسود او الرمادي أو الأبيض في أي
شيء كان
ومن ثلاثتهم يحلق عدد لا متناه من المقاييس
في ما وراء كل الحقائق والأكاذيب
سجناء:
هؤلاء الذين يطرقون ويكسرون ويعوجون،
الذين لا يهربون إلا كي يرجعوا.
أما هؤلاء الذين يسرحون محجبين:
فهم أحرار.

يتكلون بالأبديّة فوق الطوار

جمـال بدومـة★

رحلة الكنز

لم يبق لي غير سماء ممزقة فوق. وأحذية مؤلمة تحت. الهواء ملوث بالذباب والأعداء. صديقاتي كلهن ذهبن مع الريح. ذهبن في اتجاه الحسرة، مثل صيحات في صحراء. وتركنني وحدي في مزبلة النجوم. الكواكب قربي تمسح خطومها. الأنبياء يقتسمون الخسارات. وأنا أفتش عن ذهب الأرواح. أسرق من الريح نساء الريح. أثقب أحلام السفينة. أدلّي رأسي في بئر الحزن. أسقي جثث الموتى بالضحكات. أحرق رغبات البنايات العجوزة. أنكّل بملابس الليل. أشتم كوابيسه الملونة. أجلس قرب اليأس كفكرة خلفها البحر وراءه. الموجات ذاهبات نحو الخريف. الربان ينظر للهواء. يخرج من عيونه عيونا لزجة. مثل فواكه قاسية يوزعها على منبوذين وأشرار. كل القراصنة يحبون الضوء. يضعون في سطل القمامة أمهاتهم ويكتبون على الماء سير أرجلهم الخشبية. صحت في البحر: « أيها الجلف... كف عن الضحك ولا تلتهم أرجل الأصدقاء! ».

صرخت معي الأمواج . جررنا الماضي من ربطة عنقه: ماذا سنفعل بالغرقى إذن ؟ كنت فخورا بالضوء. ألوّح للعائدات من البداية. أخسر عمري في الطريق إليّ. الشعراء يصطفون خلف زجاج الأبدية. يلوحون لي. تلوح لي أعمدة الكهرباء الكسولة. أشجار الصفصاف الحمقاء. تلوح لي الأناشيد المبللة... تعبت من المناديل. سأرفع تفاحتي عاليا إلى الله. عاليا سأصيح:« أيها القراصنة الطيبون، دعوا سمائي ممزقة وخذوا كل الذهب! »

تذكر الأشياء الجميلة

سأغرق في فنجان القهوة الخمسين. سأنتهي كسكير صدمته فكرة في طريق سيار. يموت الليل فوق رأسي. أخرج كل ما في جيوبي من شموس ومن أحلام لكي أكمل الرحلة. طويل هذا الجبل. وأنا بلا أقدام أجري نحو الغروب. بلا ماض، وعليّ أن أتذكر: اللصوص المختبئون في غرف النوم. المصابيح التي تبكي حين نشعلها. قبور أصدقاء لم يرحلوا. علي أن

★ شاعر من المغرب

أتذكر سماوات سوداء بلا عد. ونجوما من ورق الألمونيوم. أن أنسى فناجين القهوة والحروب البيضاء. أريد أن أجلس قليلا. تعبت من العواصم. أريد أن أطيح بما تبقى في السماء من غيمات.

جثث الأصدقاء

عادوا من نفق بعيد إلى الصحراء. مثل أضباب أكلت هواء آخر ليلة. مكثوا بضع دقائق في التاريخ ثم خرجوا. يحملون الهزائم وجثث الأصدقاء. كأنهم قطط في منتصف ليل أخضر. كأنهم كواكب تأكل حزنها. تقول للهواء ما عنّ في رأس الغزالة. يا للنجوم المتأخرة فوق المشيئة تبكي. يا لليل المخبأ في صوت هاملت : كيف يمر أمامي ثانية شبح أبي الأول؟ كيف أقطف تفاحة صمت من حديقة الكلمات؟ عادوا من الحقيقة بخدوش في الوجه وأظافر في الكلام. عادوا بلا رؤوس. ارتموا على صحن البطاطس. نقّوا مثل ضفادع. وافقوا على النزول إلى الحضيض. تناولوا إفطارا سريعا في فكرة صغيرة. كتبوا قصائد بيضاء عن الخريف وعن موت من نحبهم. رتبوا العمر في دولاب وتواعدوا على اللقاء في نجمة. بسبب القطارات المؤلمة لم أعد أحبهم. بسبب الغيمة الوقحة التي تفتح الباب في لوحة ماغريت. كلهم عادوا. علقوا رؤوسهم مثل قمصان على حبل الغسيل. سقطوا في البئر. نظفت صدري من نفاياتهم. لا شمس فوق رأسي. هيا نشتم غيمات أبريل لأنها تشبه صديقاتنا السمينات. لماذا لا ترقص الشمس؟ لماذا ينكلون بالأبدية فوق الطوار؟ الأصدقاء لايعودون إلا لإشعال الحرائق. يعودون بلا رؤوس لكي تبكي الفصول. هل لديك كواكب أخرى كي نضع فيها زوارقنا الورقية؟ كل المناديل اشتعلت. سنصعد للسماء كي نوزع أدوار مسرحيتنا الأخيرة. سوف نعيد المشهد ذاته أمام النجمة الغاضبة. لم نوقع مع الريح عقودا. هل أنت من سيحرث الهواء؟ أنت من سيحمل أكياس الضوء؟ لست صديقي لأنك تركتهم يعبرون. نظراتهم من زجاج. تركتهم يطلون من سقف الفكرة. كزنوج فروا من مكيدة. لم يعد أحد. وحدي ألقيت تحية الصباح على الحديقة. سقطت التحية فوق الرصيف. كانوا يبيعون الرسائل والدموع. نظفوا شوارع الروح ومروا. عادوا ثانية. سوف أخبئ رأسي في مشنقة جديدة. أجرح الهواء كي تصرخ الأرانب. هاك تفاحة أخرى أيها الموت. دع للأبدية أصدقائي. دعهم يضحكون ... أيها الموت.

قصائد

كريم عبدالسلام*

فجأة اختفينا

نحن لسنا هنا
لسنا فى الطريق إلى العمل
ولسنا فى الطريق إلى البيت
فجأة اختفينا
دون أن تصدمنا عربة نقل
أو أن يحترق بنا قطار .
لم تلتقطنا أطباق طائرة
وتبتعد بنا فى المجرة
اختفينا فجأة
ورغم ذلك
ظل داخلنا إحساس مرعب بما كنّاه
بقيت معنا أشياء ، نمد أيدينا فنلمسها
ومشاعر من بينها الحنين والرغبة
اختفينا بداخلنا
إلى جانب آلاف الصرخات
وأنواع من الآلات الحادة
والحبال والدمى المشوهة
والأوراق القديمة
وأطواق الكاويتشوك .

مادمنا غير موجودين

ما دمنا غير موجودين
فلا حاجة بنا إلى الشقاء ،
من أجل طعام فاسد .
لا حاجة بنا إلى الصمت
مقابل ملابس واقية من المطر
ولا حاجة بنا إلى الخوف
ليحصل أبناؤنا على تعليم رديء .

مادمنا غير موجودين
فنحن بمأمن من العساكر ،
من المواكب الرسمية
من إعلانات التلفزيون
من الهواء الملوث
من المياه المسمومة
من الهراوات المكهربة
من الغزاة ونيرانهم الصديقة
من الأفكار المزيفة

لكن ماذا نعمل
لو اكتشفنا أننا موجودون فعلا !

كأننا فى الحب

كأننا فى الحب
نمرر أصابعنا على ملامحنا ورعشة خفيفة تملؤنا
نتمنى السلامة للمسافرين
ونترفق بالأرض التى نمشي عليها .

كأننا فى الحب
نود لو نكتب على الهواء المليء بالإعلانات
خبرا صغيرا عن ولادتنا الجديدة
وليس أمامنا غير جلودنا .

* شاعر من مصر

قصائد

زهــرة يســري*

لو كانت لنا أجنحة

تسقطين بفعل الجاذبية
وتصعدين بالدفع الذاتي
الأوامر الكهربائية الخاطئة
لو لم تكن الجاذبية
لكان الطيران أسهل
وما كانت الروح تفكر في السقوط.
رقعة الشطرنج تحت جلد رأسي
لا تخضع للاحتمالات
الذبذبات تحمل الأوامر للأطراف
الأقدام تتناول الطعام وتتبادل التحية
الأيدى تمشي في خط مستقيم
العين تسمع والأذن ترى
في وقت الفراغ تبحث الخلايا عن ملك تقتله
هكذا في النهاية
لن يبقى إلا الجسد:
ملك بلا مملكة.

كيف حالك كل يوم

أنتِ
كيف حالك اليوم
الساعة الثانية عشرة ظهرا
استيقظي
اصنعي القهوة
اقلبي مقالا عن أطفال الشوارع
أو تقريراً مؤثراً عن أوضاع الفقراء
هل ستأكلين اليوم الطماطم المحشوة باللحم
ليس من السهل أن تكون نباتياً
أو أن تكون حيوانياً
هل تعلم أنك عندما تقتل ذبابة تقتل روحاً
لكن يجب أن تقتل الذبابة
وتدهس النملة
وتذبح البقرة
وتقطف الطماطم
وتكتب عن المجتمع المدني.

ليس لهم ماضٍ

الذين يعيشون فى الماضي
لا حاضر لهم
خائفون ونادمون
يتقنون التذكر
المهنة الأكثر قدماً
على مصاطب حجرية
أو مقاعد هزازة
حول نار النرجيلة
أو مدفأة القرميد
القصص نفسها
مقدمات تؤدي إلى نفس النتيجة.
مساكين !!
يعتقدون أن ماضيهم أفضل.

ألم اليقين

أحبك الآن
بعد نصف دقيقة
لن أكون بمثل هذا اليقين
أحتاجك الآن
بعد نصف دقيقة
تتجدد احتياجات أخرى
إنها آلام النضج المبكر
تجعلني أرحل على أطراف أصابعي
تاركة أعضائي تذبل دون أن يلمسها الحب.

* شاعرة من مصر

قصائد

صلاح حسن*

أغنية قديمة عن السهول

عندما تبدأ الحرب
سوف أحتاجك
سوف أكون شيئا مهملا
وأنت ستكونين باردة .
عندما تبدأ الحرب
سأحتاج ان ألمس يديك
لأن النار ستكون الوداع الاخير
والجدران السوداء العالية
ستردد صدى صوتي المختنق .
هل تسمعينني ؟
إنني خلف هذا الجدار الأسود
أردد اغنية قديمة عن السهول .
عندما تبدأ الحرب
سوف أحتاجك ..
لدي شفرة حلاقة
لا أعرف إن كنت سأبتلعها
ولكنها مدماة
تتساقط منها قطرات الدم
من حنجرتي .
عندما تبدأ الحرب
سوف احتاجك ..
هل أشبهني الآن
مثلما كنت قبل عشرين عاما ؟
هل أستطيع أن أقفز الحواجز الصغيرة
كما كنت في الثانية عشرة ؟

هل يوجد خلف هذا الجدار الاسود
من يسمعني ؟
أهذه مستشفى أم مدرسة ؟
لم أعد أتذكر أين كنت
حين تساقطت الصواريخ
على الرجال البالغين ..
النار والاطفال المحترقون ..
هذا الاحتفال الوحشي
جعلني أعرف أنها الحرب .

إنه رحيل لا يعني أحدا ..
هل كنت مع المودعين
حين ركبت القطار مع الجنود المهزومين
بعينين مدميتين ؟
عندما تبدأ الحرب
سوف أحتاجك
ولكنني سأكون شيئا مهملا
وأنت ستكونين باردة .
هل تستطيعين أن تري الألم ؟
اخبريهم عن الألم
عن ألم الرجال البالغين
عن مكان الألم
إنهم لا يصدقون
أن الألم يمكن أن يكون باهظا
إنهم لا يصدقون
أنني كنت خلف الجدار الأسود

* شاعر عراقي مقيم في هولندا.

أحاول أن أوقظ الأطفال والرجال البالغين
من موتهم ..
وهذه الحشرات التي تتكاثر حول سريري
الذي يتعفن ..
من اين جاءت ؟
هل تساقطت عيوني ؟
لماذا لا أرى سوى الاطفال الهامدين
والحشرات الدؤوبة ؟
هل هذا جلدي الذي يسود
وينسلخ عن أعضائي ؟
أين كنت
ولماذا أنا وحيد بهذه الصورة ؟
هل ستسقط القنابل من جديد ؟
آه يدي
أين يدي ؟
احرك يدي ولكنني لا أراها
هل أصبحت جثة ؟
والحشرات تتكاثر
حول سريري الذي يتعفن ؟
هل تسمعين الرصاص
أم أنني أتوهم ..
عندما تبدأ الحرب
سأحتاج ان ألمس يديك
لأن النار ستكون الوداع الاخير ..
عندما تبدأ الحرب
سأكون شيئا مهملا
لا يخص أحدا .

تيـــــه

بملابسنا الرثة
وصلنا متأخرين إلى المدن النظيفة .
هل أشرقت شمس
حينما كنا في الغابة؟
وهذه الايدي البيضاء
التي تقودنا من معاصمنا
هل فكرت بالعتمة ؟
هل كنا مرتبكين امام الثلج
بأصواتنا الغريبة
وذكرياتنا الصحراوية ؟
يا إلهي ..
لقد وصلنا
ولكننا مازلنا تائهين .

تجريـــــد

هائم في هواء ثقيل
محض جسم في حالة إشعاع
ليس لي زمن أو مكان
موجود بغير وجود
أنا محض عرض بلا جوهر ..
خاطر يعبر الذهن
دون أن يتزمن في الذاكرة .
جسد بلا هندسة ..
لست شيئا هذه اللحظة / هنا أو هناك ...
مثل كهيرب معلق في العدم .
أسمى في اللذة
ولكنني لست لذة
أشع في الأفكار
ولا اتقد
إلا حينما تصبح الفكرة
واقعا أو زمنا
جسد بلا هندسة
جسد في حالة إشعاع .

برنارد مازو

تقديم وترجمة: مرام مصري★

ولد في عام ١٩٣٩ في مدينة باريس ، شاعر وكاتب مقالة يحتل منصب مساعد مدير لمجلة شعرية شهرية «يوم شعر»، عضو في لجنة التحرير لمجلة القنطرة ، وهي مجلة تصدر عن معهد العالم العربي.

• عضو في أكاديمية ملارمية و نادي بن الفرنسي و سكرتير عام لجانزة ابولينير.

برنارد مازو من ابرز الشعراء الذين جاءوا بعد موجة المدارس والتيارات الشعرية ولكنه وريث اللحظات العالية من تلك الانجازات، شعره قطوف لحظات مكثفة والتماعات عارية مجردة من ترهل الوصف والسردية عجنته في تأملاتها وفي غنائية داخلية مكسوة بلغة متقشفة موحية ومفتوحة..

هذا ما قاله عنه الشاعر اللبناني بول شاوول

ان شعر برنارد مازو هو شعر يعبر عن موقفه من الحياة التي يرى فيها (صورة معكوسة لحياة سابقة)

الذاكرة وذكريات الطفولة بشكل خاص هي مواضيعه الرئيسية والمتواترة في كل دواوينه وهذا يذكر بما قاله الشاعر بودلير عندما عرف الشاعر بكونه طفلاً يتذكر ، فالتذكر عند برنارد مازو هو احدى قدرات الشاعر الرئيسية وحافز قوي للكتابة وكأنها محاولة لاعادة الفردوس الضائع.

بدأ الكتابة بعد صدمة عاطفية في الحادية او الثانية عشرة من عمره إلا ان تجربته الصعبة والأليمة في الجزائر قد لعبت دورا موحيا وكاشفا وقد خصص جزءا مهما في احد دواوينه لشعوره بعدم عدالتها كما ان موضوع الغربة الذي هو موضوع يشغل ايضا حيزا مهما من اهتمامه وعلى مايبدو أن كتابته متأثرة بكتابة الرومنطيقيين الألمان مثل نوفاليس وهولدرليين وريلكه بسبب نزعتها الميتافيزيقية.

وجهدها الدائم لتفسير وحل رموز العالم الذي حسب بودلير هو هيكل ضخم مليء بالرموز الهيروغليفية التي يجب فك طلاسمها ، كما أنه يلقب بشاعر الصمت اذ أن قصيدته تعتمد على السكون الذي يسود بين اسطرها والذي ينهي قصيدته ليفتحها ، إن النقاد الذين حيوا الشاعر أصروا على الكثافة الصافية وذات الشرارة الموجودة في كتابته ذاهبين الى حد أنهم قارنوه بـ(جول رينار) متجولا في حديقة السورياليين كما قال عنه ألان باسكة: كل قصيدة من قصائده تؤثر فينا لهشاشتها ، ومع هذا فهي كثيرة الانتباه الى انعتاق الرغبة والى نداء الكائن وتحركات الحقيقي.

★ شاعرة تقيم في باريس

بعض من قصائده

يوم ما، صوت ما

يوم ، صوت

في قلب هذه الوحدة

أي اسم

أي كلام أستدعي؟

في تحركات النوم

أشك بأنني موجود

أخرس في مكان خانق

ولكن أي صوت

أي شائعة فجأة تنبثق

وتحدثني عن إقامة مبددة؟

آه يا منطقة مخدرة من الذاكرة

آه يا هذا البرد، يا هذا الموت الذي بي

والبحر هناك

نشوة مجهولة

الفضاء المشترك

الفضاء المشترك للأحياء

هو الذاكرة للذين يؤدون تحت الأرض

الحياة المستهلكة

آه ياحياتي المستهلكة،

تلك التي أغني لها

أكثر نعومة من عصفور فوق البحر

تلك الأصوات غير المرئية المحاصرة

في الوضوح اليائس من الفجر

الكلمات المقلقة

أيتها النساء احفظنني من الجليد

والوحدة

فأنا لم امنح القدرة

على إضرام النيران

أيتها النساء اسهرن قرب الصمت

لأنني أحيانا جدا أخاف

ليس من عداوة الليل

بل من الكلمات االمقلق

في انتظار

أن أتمدد أخيرا بهذه النظرة

الفارغة

للحشرات على الحجرة

الذاكرة مخربة حقا

والجسد بارد حقا

البلاد المخربة

لا شيء هنا سوى الريح بدون

ذاكرة وذلك الصوت الأبيض المسمّر

في قدره

على أن لايصف سوى صرير

الاعمى للأيام

هذا البريق

هذا البريق الذي

كان يقودنا ، نجهل

مصدره.

وضوح زائل كان

يطرد الليل ، خصمه الأصم

تنفخ فينا أملا أعتق

من العالم الذي رآه يولد.

أعمالـــــه

- هذا الغياب اللانهائي في قلب الاشياء ، ٢٠٠٣.
- الحياة المصعوقة ١٩٩٩ .
- في البرد المميت للمنفى١٩٩٨.
- جلد الصمت ١٩٨١.
- الكلمة المستعادة ١٩٨٥.
- ذاكرة متحركة ١٩٧٠.
- الحرارة المستديمة ١٩٦٦.
- معبر الصمت ١٩٦٤.
- انتولوجيات
- مائة قصيدة ضد الحرب٢٠٠٣.
- سماء اوروبا ٢٠٠٠.
- تاريخ الشعر الفرنسي ١٩٩٨.
- ١٠١وبضع قصائد ضد العنصرية١٩٩٨.
- اسود على ابيض ١٩٩٨.
- الشعر الفرنسي الجديد ١٩٧٧.
- قصائد ومقالات ادبية في عدة مجلات ادبية

سيدة المهازل

باسل عبدالله★

(١)

جرس.. جرس.. جرس
لمهازل الأمنيات
للحمقى.. لأنصاف الحمقى
للمساكين..
لا شيء خارج هذي الظلال
لا عجوز لبيع الياسمين
إنها حدائق الرماد
وما تبقى للرماد من السنين !

(٢)

لمدينة السراب والذهب
شارع طويل
حوانيت وبغايا
أرصفة عتيقة
ظلال النواح !

(٣)

سيدة المهازل تبتاع حقيقتها
من أصدأ المرايا
وكل ما في الحقيبة سلالة فاخر المتاع
ستائر معتق السنين،
رياح الليالي،
مطر العتمة ،
أساور خريفها ،
أنها تقترب من حقيقتها
تضع في شرفة الحلكة
ألف زهرة من يابس الجذور
تبتعد في شحوب الدموع

(٤)

لسيدة المهازل كبرياء الخرافة
وظلال الرماد
هاهي في قناع الشحوب
وبياض بارد الشموع
تتبع أعطيات مساءاتها في أزقتنا الضيقة
لماذا كلما دلفنا في الدروب العتيمة
الصغيرة/
هنا حفرة لوحل الهباب
هناك نتوء قاس وابواب الحديد/
إلى منزلك الواطئ يا سيدة المهازل/
تهبط إليه سبع درجات صوب القاع
تروح تصعد السلم الحلزوني من آجر
التهدم /
يغلفنا الصمت وينثر فوقنا
يابس الزهور
هذا انهمار البطء في حياتنا
فلم لا أفتأ يا سيدة المهازل استغيث
بصمتك اليابس ؟
كل شيء خارج دارنا الواطئ بالغرف
السبع المعتمات
تغلفه ظلال الموت والذكريات ؟
نعم.. لم أغادر أزقة السراب
لم أر شلال المدن
رأيت زعيق الشتاء
عدت إلى جدار الكلمات
ألصقت على حائط القنوط باهت
الأمنيات

وسيدة المهازل تفتح حقائبها
تضع في كيس الملح صدأ الذاكرة
حيث الأب قبل الذهاب رمى ماسة
البريق
لكنه ملح..! كل مافي كيس السنين
ملح !!
فملح على الدموع والجدار !

(٥)

سيدة المهازل
تتبع خيط الدماء إلى آخر المنازل
تقرع الباب في آخر الليل
آخر الشارع القديم
هذا منزل عتيق لطخه سخام الدم
تقرع ولا من مجيب
وكأنما النحيب
وهوهة الرياح في المقابر القريبة !
سيدة المهازل لا تخاف ظلال الأشباح
والموتى
أصابع الفولاذ
تقرع باب الدار
حتى قبل الصباح
ولا من مجيب !!
لن يلمسها ضوء النهار
وإلا فار التنور
ووقع المحذور
نار بلا نور..
هي تغادر صدى الدقات
تقفل قبل قارب الزمن

★ شاعر من العراق

تخطو في المدينة الظليمة
مدينتنا.. مدينة الذهب !
تدخل غرفتها ، تسدل الستائر الثقيلة
وكما في المنازل
قبل أن يطلع النهار
تزيح الغطاء عن تابوتها المختار
تتمدد بوجه الشمع
بأصابع الانطفاء
تجذب عليها الغطاء
صمت للنهار
لكن النهارات غادرت منذ السحيق
مدينة الذهب
إلا أن الحذر وجب
وإلا وقع المحذور
وفار التنور !

(٦)

ألا ترى سيد الموت يأبى
أن يعزي أمنا الكبيرة
بشلالها من اللآلىء السوداء
والنواح ؟
ألا ترى ضباع السهوب
بعوائها للقمر ؟
مطر على الارض
مطر..
لا مطر..
أنّى لمدينة السراب
والذهب والذهاب
من مطر.. ؟!

(٧)

هناك عبر حافة الغبار
هل تفتح سيدة المهازل بابها الثالث ؟
ها هي بأصابع التردد تدني من القفل
المفتاح ، تديره مرتين
وتدفع.. يرتد الباب بصرير ثقيل :
بخار اعجف ،
كلاب عمياء سائبة تجول على
غير هدى في مستنقع السنين هذا..
- هل أمطرت قبل قليل ؟
سيدة المهازل اندفعت واثقة
تطأ الرماد
هناك سراديب متاهات،
ضوء شحيح المدى !
هل غادروا ؟
هنا لا أحد
إلا صرير الجنادب وعواء الكلاب !
بأصبع تشير للسيد الزمن
ثم تسحب ظلال الأصابع
يمحى كل شيء في أهوج الدوامات
وكعاصفة تبكي وتستدير
تسقط حقول ، مبان ،
أرصفة ومدارس ، مقاه ،
جنود صامتون !
ها هي تقرع كيفها
يأتي النادل الشاحب ؛ ينحني هامسا:
- اخذوا كل شيء ، لم يعد هنا ما
يستحق
العناء.. انصرفي أو اجلسي ، سيان!
لا ابغي نقودا ، فميعاد نومي الآن !
وهي التي تدرك ما يجري
ترقب فتى وفتاة يمضيان إلي البعيد
تنادي: هيه.. انتما !
لكنهما اختفيا وراء منازل الشمع
خلّفا ابواب الكنائس البيضاء
(كان السيد ((ب)) النحيل لوحده
قد نجح في مغادرة المدينة
بعد أن دفع تذكرة للخروج
فتاته البدينة)
- الوحيد الذي خرج ! ؟
تمر ثلة من الجنود
- هيه.. انتم الذاهبون إلى الخلود
قبلاتي ، لا املك زهرا اثره فمعذرة!
يستدير جندي ويمضي اليها
يضع بين الأصابع الهرمة رصاصة
النسيان ،
فارغ الابتسامات ويومىء
يتحلق الجند حول سيدة المهازل
يصوبون بدقة : يطلقون..
يسقطون.. / واحداً بعد الآخر /
يسقطون
تنحني محيية وتجني خامد الرعشات
تحاول أن تمضي إلي الجنود
- قرع الجرس ! قال السيد الزمن
تنكفىء عائدة إلي مستنقع السنين
وعاد كل شيء نائما في الطين
قالت للدهر :
- نم هنا !
أغلقت وراءه باب هوة النسيان
خرجت إلى قارس الأمان
باهت الحدائق
ها هنا صمت ،
جليد نعيب ،
ظلام ودخان !
وهكذا فالحذر قد وجب
وإلا وقع المحذور
وفار التنور!

العربي في صحاريه.. ذاكرة الحلم والنار

عادل الكلباني*

(اليد التي في آخر العالم لا تكفي لذبح عصفور)

إلى سيف الرحبي

(١)

سافرت في عينيه لوحة حريقه
بحبرها الاحمر
حين تسلم باليمين صحيفة السفر
وفي شماله كان المداد يجف
ويشتعل الفراغ

(٢)

لم يهاجر الليل من مدن احترقت
بالظلمات
وكان لا يتلوّن الا بالسواد
وحين خرج على أهل مدينته
ذات عتمة متوشحا بالبياض
اتهموه بالجنون.

(٣)

أشعل عود الثقاب في الليل الذي
يفترس النواحي
كي يراقب حريق القلوب

(٤)

كان يفتح الباب ليلاً
خجلا...
من أن تراه أمه
عاريا من وطن.

(٥)

سقط صريعا بوابل من رصاص
في المدينة التي حفلت
بالقسم والمواثيق

(٦)

حين رأى وشما في الجبين
وخيانات بحجم كتل من رصاص
سافر في القطار صوب المنافي
بعيدا عن هذا الجحيم
لكنه احترق قبل
ان يوارى في التراب

(٧)

أقسم أن ينوء بثقل غير مكترث
لم يسفر إلا عن
انتظار لظل بعيد
وانتظر النداء سنين عديدة
كابد جفوة القساة التي لازمته
منذ كان بأمر الله يقرعه
على رأسه كمطرقة
وظل يحترق
في ظل الحلم والانتظار
وعندما جاء دوره
أومض له البرق كشجرة
فخرج ساكنا ملتحفا بحلمه
أوغل في مخاض الارض
وترك الجبل بمن فيه
يصرخون من لذعة النار
حتى بزغ فجر
بلون الينابيع

* * *

وحين انتصف به الدرب بين السماء
والارض
قصمته صاعقة..

(٨)

الهدهد الذي ما زال سليمان يراقبه
وهو يطير في سماء بلقيس
وكلماته تسقط
فوق البحر

(٩)

حين كان النصل يهرب
في فم الصحراء
من لعبة الذبح
كان الصراع على أشده
والوجوه العارية
لا تلوي على شيء

* * *

هل أفلح العرب الا في عقر ناقة؟

(١٠)

تراشقنا بالسهام ونحن
أقرب من حبل الوريد
وحين افترقنا كل في دربه
نزفت جراحنا (كشرخ في تاريخ
طويل).

* شاعر من سلطنة عُمان

مسافرٌ في جوفه

يحيى الناعبي

أتيه في الطريق
يتسلل الفراغ من يدي
وفي جيوبي خارطة واحدة
تملأ الأقدام بالضياع
ولا رفيق
عيناي جناحا طائرٍ محلقٍ
في الرماد
القبر ليس للأموات
فكفني لبسته منذ أن غرقت
في وحل الطفولة
أملس هذا الصباح
وشارعٌ واحدٌ
يمر منه ألطف الأشباح.
مستأنس بما بقي من
ظل يموء عندما ينقر
نافذتي
نوم عميق.

حنين

الجبال تنهش رأسي
حين كنت أنام في غرفة
على حافتها
كانت الأمهات تصرخ
بين أضلعي
طفلٌ خائفٌ
روائح الأجساد النتنة
تطفو فوق السطح
أحن الى رائحة أجدادي
نبات الأرض.

* * *

حيثما المطر
أرى أشلاء الشمس
أرى جدراناً .. أحلمها
وتولد عين
بعد إغماضة.
من يعبر منتهى الرائحة؟
أقرأ الطالع
في كل الفصول
والبدايات طفل
هو أنا يا رذاذ
المطر.

نفـط

الشجرة مجنونة الطلقة
الصحراء أمّ
نغفر لها خطاياها
فقلبها ليس سواداً عميقاً
إنما بياضٌ في أوداج الأسلاف
أخضرت سماؤهم وأنبتت أزهار
الخير
بودلير.. صديقي
هكذا كانت أرضنا
الشر أتى بغفلة منك والطوفان
العاصفة انتفخت رئتاها.

أفول

هذا الجسد وردة اللغط
يتمرأى في أيقونة الاضطراب
وريقة غفت كثيراً
وماتت عند الصحو
السؤال واحدٌ يا هولدرلن
كما عند إبراهيم..
* (عندما كنت طفلاً، كانت هي
الأخت...
أخيراً ومع ذلك...
أنت تسكعين!
أين أنت أين أنت)
سيّان
زهرة في الرماد
أو نجمة في الأفق.

* مقطع من قصيدة للشاعر هولدرلن

رؤيــة

الشمس
لوحة الوقت
قطعة الاسفنج
في مستنقع النهار
التابوتي
مقبرة السؤال
عن البطن المبقور
القادم غارقٌ في مجيئه
وجنازير الجنود تهيئ له
مسبحة تبارك
له الموت والضحايا

القادم..
ميتٌ أبداً.

كل رأسٍ بكأس

طالــب المعمري

أربعة كؤوس زجاجيةٍ
ذخيرةُ البيت
كلُّ كأسٍ محبةٌ.
كؤوسٌ بقبضة الشفاه
كلما حانت
ذكرى
مع أن صفير العدم
يندلقُ من فمِها
بإغراء
فكرنا ذات لحظةٍ
أن تكون
وطناً حميماً
بعيداً عن مرآيا
الجنرالات
كُنا نُبصرُ أشباحهم
المطرزة
بالأوسمة والنياشين
من
مسكنهم
في المخيّلة
كل رأسٍ
بكأس
كُلّ عينٍ
شجرةٌ

لهذا شحذنا حَناجِرنا
نشيداً لوطنٍ
يُضيئ بالكلمات
بعيداً عن
فتنةِ الجنرال والوظيفة.
حيث
إنه ليست لدينا
حيلةُ المحْتالِ
ظللّنا معلَّقين
على أرض الخسارات
والانتظار
نُجدِّف في يابسةٍ
وبحارٍ
بحثاً عن
أقمار الفضيلة
التي
خيَّبْنا آمالهم
على الأعناق
قارعين
أجراس الوليمة
بأنّ
النجوم ليست
دليلَ الوصولِ
دوماً.



راشومون

رايونوسوكي أكوتاجاوا*

ترجمة: كامل يوسف حسين★

كان ذلك المساء بارداً. وقف خادم لأحد الساموراي تحت بوابة راشومون، ينتظر انقطاع المطر.

لم يكن هناك أحد آخر تحت البوابة الرحبة. على العمود الغليظ، الذي أزيل اللك القرمزي الذي يكسوه هنا وهناك، جثم صرار، لما كانت راشومون تنتصب على جادة سوجاكو، فقد كان يمكن توقع أن تكون هناك قلة من أناس آخرين يعتمرون قبعات من نبات السعادي او أغطية رأس نبلاء في انتظار انحسار العاصفة المطيرة. ولكن لم يكن ثمة أحد في الجوار عدا هذا الرجل.

على امتداد السنوات القليلة الماضية، ضربت مدينة كيوتو سلاسل من النوائب، الزلازل، العواصف، والحرائق، وتعرضت للدمار الى حد كبير، وتفيد الحوليات التاريخية العتيقة ان قطعاً مهمشة من ايقونات بوذية وأشياء بوذية أخرى، تقشرت عنها طبقتها الذهبية او الفضية، قد كومت على جوانب الطرقات لكي تباع حطباً للحريق. ولما كانت تلك هي حالة كيوتو، فإن اصلاح بوابة راشومون لم يكن أمراً وارداً. وانتهزت الثعالب وغيرها من الضواري فرصة هذا الدمار، فاتخذت لها أوكاراً وأوجاراً في أطلال البوابة، ووجد فيها اللصوص وقطاع الطرق بدورهم ملاذاً ومأوى. وبالفعل أصبح امراً مألوفاً جلب الجثث التي لا يطلب أحد التصرف فيها الى هذه البوابة وتركها هناك. وبعد حلول الظلام غدت مخيفة للغاية، حتى ان احدا ما كان ليجرؤ على الاقتراب منها.

حلقت أسراب من الغربان مقبلة من مكان ما. حلقت هذه الطيور الناعبة مدوّمة حول الرافدة الافقية التي تعلو البوابة. عندما اكتست السماء بالحمرة في أعقاب المغيب، بدت كما لو كانت حبات سمسم نثرت عبر البوابة ولكن في ذلك اليوم، لم تكن العين لتقع على غراب واحد، ربما بسبب الوقت المتأخر. هنا وهناك تناثرت الفضلات البيضاء التي خلفتها الغربان على الدرج الذي شرع في التداعي وتخلله العشب النامي بوفرة. جلس الخادم، في كيمونو أزرق بال، على الدرجة السابعة والعليا، ومضى يرقب المطر شارداً، اجتذب انتباهه الى بثرة كبيرة تثير ضيقه في خده الأيمن.

كما سبق القول، كان الخادم ينتظر انقطاع المطر. ولكنه لم يكن يدري ما الذي سيقوم به بعد ان يحدث هذا على وجه التحديد. كان من شأنه، بالطبع، ان يعود الى دار سيده، لكنه طرد من الخدمة قبل وقت قصير، فقد مضى ازدهار المدينة ينحسر، وقد صرفه من الخدمة سيده بعد عمل استمر سنوات عديدة بسبب تأثيرات هذا الانحسار. هكذا، فانه اذ حاصره المطر، فقد أحس بالضياع، ولم يدر إلى أين يمضي. وكانت للطقس صلة كبيرة بحالته المزاجية التي يعمها الاكتئاب، فقد بدا أن من غير المحتمل أن السماء ستقلع، وغرق في أفكار حول الكيفية التي سيكسب بها عيشه في الغد، وهي أفكار عاجزة وبعيدة عن التماسك، تأتي احتجاجاً على قدر لا يرحم. ومضى بلا هدف يصغي الى دمدمة المطر في غمار سقوطه على جادة سوجاكو.

ازداد عنفوان المطر الذي غمر بوابة راشومون، وانهمر بصوت يشبه صوت الرشق او الرجم الذي يمكن أن يسمع من بعيد. تطلع الخادم إلى الأعلى فلمح سحابة سوداء مترامية تخوزق نفسها على اطراف القرميدات الناتئة من سقف البوابة.

لم يكن أمامه إلا خيار محدود فيما يتعلق بالوسائل التي سيعتمدها، سواء أكانت طيبة أم سيئة، بسبب ظروفه التي يسودها العجز. فلو انه اختار وسائل شريفة، لتضور جوعاً بلا شك حتى الموت بجوار السور او في بالوعة سوجاكو، ولسوف يتم جلبه الى هذه البوابة، وسيلقى به بعيداً، مثلما كلب ضال. ولو انه قرر اللجوء الى السرقة. خلص ذهنه، بعد القيام بالمسيرة ذاتها مراراً وتكراراً، إلى أنه في نهاية

★ كاتب ومترجم من مصر

* قاص وكاتب ياباني مشهور

المطاف سيصبح لصاً.
لكن الشكوك عاودته مرات عدة، وعلى الرغم من انه حسم أمره، ووصل الى انه ما من خيار أمامه، إلا أنه كان لا يزال عاجزاً عن استجماع ما يكفي من الشجاعة لتبرير الخلاصة التي وصل اليها، وقوامها أنه من المحتم أن يصبح لصاً.
بعد نوبة من العطس بصوت عال، انبعث واقفاً على مهل، فقد جعله برد كيوتو الليلي القارس يحن الى دفء مجمرة. انبعث زفيف الريح عالياً في الغسق عبر أعمدة البوابة، وكان صرار الليل الذي جثم على العمود المطلي بالللك القرمزي قد انصرف بالفعل.
احنى رقبته، ومضى يتطلع في أرجاء البوابة، وجذب عالياً كتفي الكيمونو الأزرق الذي كان يرتديه فوق ملابسه الداخلية المهترئة. قرر أن يمضي الليل هناك، إذ استطاع العثور على ركن معزول محمي من الريح والمطر. وعثر على درج عريض مطلي باللك يفضي الى برج ينهض فوق البوابة. لن يكون هناك أحد، إلا الموتى، إن كان ثمة أحد على الاطلاق. وهكذا وضع قدمه على أدنى درجة في الدرج محاذراً ألا ينزلق السيف المتدلي إلى جانبه من غمده.
بعد ثوان، في منتصف الدرج، لمح حركة في الأعلى، كتم أنفاسه، وجثم مثلما قطة في منتصف الدرج العريض المفضي على البرج، ومضى يرقب وينتظر. التمع على نحو خافت ضوء ينسل من الجزء العلوي من البرج على خده الأيمن، وهو الخد ذو البثرة الحمراء المتقيحة الظاهرة تحت لحيته النامية على نحو قصير وخشن. كان قد توقع ألا يضم البرج إلا الموتى، ولكنه لم يصعد إلا درجات محدودة قبل أن يلاحظ ناراً في الأعلى يتحرك أحدهم حولها. رأى ضوءاً كابياً، مصغراً، يومض ثم يخبو، جعل نسيج العنكبوت المتدلي من السقف يتوهج على نحو شبحي. أي نوع من الأشخاص ذلك الذي يشعل ضوءاً في راشومون.. وفي عاصفة؟ أفزعه المجهول والشر.
زحف الخادم في هدوء السحلية إلى أعلى الدرج، وجثم على يديه وقدميه، ومد عنقه بقدر ما يستطيع، وتطلع في حذر الى داخل البرج.
مثلما روجت الشائعات، وجد العديد من الجثث الملقاة بلا اكتراث على الأرض. ولما كان الوهج خافتاً، فقد عجز عن معرفة عددها، ولم يستطع الا أن يلمح أن بعضها عار وبعضها لم يسلب الملابس. كان بعضها جثثا لنساء ملقاة على الأرض بأفواه فاغرة وأذرع متهدلة لا تزيد مؤشرات الحياة فيها عما يوجد في دمى صلصالية. ويساور المرء الشك في أنهن قد دبت فيهن الحياة ذات يوم، وانهن قد بقين صامتات على هذا النحو دوماً. وبرزت اكتافهن ونهودهن وجذوعهن في الضوء الكابي، واختفت أجزاء أخرى في الظل، وأرغمته الرائحة الكريهة المنبعثة من هذه الجثث المتحللة على أن يدفع بيده نحو أنفه.
في اللحظة التالية، هوت يده الى جانبه، وراح يحدق فيما أمامه، لمح شكلاً مخيفاً منحياً على جثة، وبدا هذا الشكل كما لو كان عجوزاً كئيبة، شمطاء، لها مظهر الكاهنة، امسكت بيدها اليمنى شعلة متخذة من خشب الصنوبر، وعكفت على النظر الى محيا جثة ذات شعر أسود مسترسل.
تملكه الفزع بأكثر مما استبد به الفضول، بل انه نسي التنفس لبعض الوقت، وأحس بشعر رأسه وجسمه يقف رعباً، وفيما هو يرقب ما أمامه مرعوباً، ثبتت العجوز المشعل بين لوحين من ألواح الأرضية، ووضعت يديها على رأس الجثة، وشرعت في انتزاع الشعر الطويل شعرة إثر أخرى، مثلما تنتزع قرادة القمل من صغيرها، ومع حركة يديها انتزع الشعر في يسر.
مع نزع الشعر، انحسر الخوف من فؤاده، وتصاعد مقته للعجوز، حتى تجاوز حدود الكره والمقت، وغدا عداء جارفاً للشر كله. ولو أن أحداً طرح في هذه اللحظة مسألة ما اذا كان سيتضور جوعاً حتى الموت أم سيصبح لصا- وهي المسألة التي خطرت بباله قبل قليل- لما تردد في اختيار الموت، فقد توهج مقته للشر متصاعداً مثلما تلك القطعة من خشب الصنوبر التي وضعتها الحيزبون بين لوحي الأرضية.
لم يدر السر في انها راحت تنزع الشعر من الموتى، وبناء على هذا لم يدر ما إذا كان موقفها جيداً أم سيئاً. ولكن من منظوره فان نزع شعر الموتى عند بوابة راشومون في هذه الليلة العاصفة يعد جريمة لا تغتفر، ولم يخطر بباله انه قبل قليل كان يفكر في أن يصبح لصاً.
ثم استعاد القوة الى ساقيه، وانبعث واقفاً من الدرج، وخطا خطوات واسعة، وقبضته على سيفه، ليقف أمام المخلوقة العجوز مباشرة. التفتت الحيزبون، والرعب ملء عينيها، وانبعثت واقفة وقد أخذتها الرعدة. وللحظة قصيرة تجمدت

في موضعها هنالك، ثم اندفعت باتجاه الدرج صارخة. «أيتها التعسة! إلى أين تذهبين؟». هتف بها، وقطع الطريق على الحيزبون المرتجفة، التي حاولت الافلات منه. وعلى الرغم من ذلك حاولت أن تشق طريقها بمخالبها، فدفعها الى الوراء ليمنعها من ذلك.. تصارعا، سقطا وسط الجثث، وتماسكا بالأيدي هنالك، ولم يكن هناك شك حول نتيجة الصراع، ففي غضون لحظة أمسك بذراعها ولواها وأجبرها على أن تجثم على الأرض. كانت ذراعها جلداً على عظم، ولا يزيد ما عليها من لحم عما هو موجود على قائمتي دجاجة. ولم تكد تجثم على الأرض، حتى استل سيفه، ودفع بالنصل الفضي الأبيض أمام أنفها ذاته. لزمت الصمت، ارتجفت كما لو أصابتها نوبة، واتسعت عيناها للغاية بحيث أوشكتا على الخروج من محجريهما، وتحول تنفسها الى لهاث خشن. لقد أصبحت حياة هذه التعسة في يديه الآن. وهدأت هذه الخاطرة غضبه المحتدم، وجلبت كبرياء ورضا يغمرهما الهدوء. تطلع إليها، وقال في صوت أكثر هدوءاً الى حد ما: انظري ها هنا! إني لست ضابطا تابعاً لمفوض الشرطة الأعلى، وإنما أنا غريب تصادف مروري بهذه البوابة. لن أقيدك أو أفعل شيئا ضدك، لكنك لابد لك من ابلاغي بما تفعليه هنا.

عندئذ ازدادت عينا العجوز اتساعاً، وحدقت في محياه بعينين حمراوين حادتين كعيني طائر من طيور القنص. حركت شفتيها اللتين كانتا مجعدتين تجعدات تنساب الى أنفها، كأنما كانت تمضغ شيئاً. وتحركت تفاحة آدم المدببة في عنقها الناحل، ثم انبعث من زورها صوت يشبه نعيب الغربان: «إنني انزع الشعر.. انتزعه.. لأعد شعرا مستعارا».

أبعد ردها كل ما هو مجهول عن لقائهما، وجلب شعورا بخيبة الأمل، فجأة، غدت مجرد عجوز ترتجف عند قدميه. لم تعد غولاً، وانما حيزبون تصنع شعراً مستعاراً من شعر الموتى، تبيعه لقاء لقيمات. هيمن عليه ازدراء بارد، انساب الخوف متسرباً من فؤاده، وولجته كراهيته السابقة. ولابد أن المرأة قد أحست بهذه المشاعر. وغمغمت هذه الحيزبون التي كانت لا تزال تتشبث بالشعر الذي انتزعته من الجثة، بهذه الكلمات بصوتها الخشن المتكسر: «ربما يبدو إعداد الشعر المستعار من شعر الموتى شراً عظيماً بالنسبة لك، ولكن هؤلاء الموجودين هنا لا يستحقون ما هو أفضل من ذلك. هذه المرأة التي كنت أنتزع شعرها الأسود الجميل اعتادت ان تبيع لحم الثعابين المقطع والمجفف في ثكنة الحراس، قائلة انه سمك مجفف، ولو أنها لم تمت من جراء الوباء لكانت تبيعه الآن. وقد أحب الحراس الشراء منها، واعتادوا أن يقولوا إن سمكها طيب المذاق، ولا يمكن لما فعلته أن يكون غلطة، لأنها لو لم تفعله لتضورت جوعا حتى الموت. لم يكن هناك خيار آخر، ولو أنها عرفت أنني مضطرة للقيام بهذا لكي أعيش لما اهتمت بالأمر».

أعاد سيفه الى غمده، وأصغى متأملاً لما تقوله، وقد استقرت يسراه على مقبض سيفه. تحسس بيمناه البثرة الكبيرة في خده. فيما هو يصغي ولدت في فؤاده شجاعة معينة، الشجاعة التي لم تواته عند جلس تحت البوابة قبل قليل. راحت قوة غريبة تدفعه في الاتجاه المعاكس للشجاعة التي سيطرت عليه عندما أمسك بالعجوز. لم يعد يتساءل عما اذا كان يتعين عليه التضور جوعاً حتى الموت أم يصبح لصاً، فقد كان التضور بعيداً عن ذهنه للغاية حتى انه كان آخر ما يخطر بباله.

تساءل ساخراً عندما فرغت من حديثها : «هل أنت واثقة؟» نزع يده اليمنى عن بثرته، انحنى الى الأمام ، وأمسك بعنق المرأة، وقال بحدة: «إذن فلا بأس أنني سطوت عليك، لسوف أتضور جوعاً إن لم أفعل ذلك».

نزع ثيابها عن جسمها، ركلها بخشونة فطوح بها على الجثث، فيما كانت تتخبط وتحاول التشبث بساقه، بعد قطع خمس خطوات غدا عند قمة الدرج. استقرت الملابس الصفراء التي سلبها تحت ذراعه، وفي طرفة عين اندفع هابطاً الدرج الى هوة الليل ، دوى رعد خطواته في غمار الهبوط في البرج الخاوي، ثم ساد السكون.

بعد وقت قصير، رفعت الحيزبون جسمها عن الجثث، مضت تتذمر وتئن، وزحفت الى قمة الدرج قرب المشعل الذي مضى نوره يخبو ويتوهج، وعبر الشعر الأشيب الذي غمر وجهها تطلعت إلى أسفل الدرج في ضوء المشعل.

وراء ذلك لم يكن ثمة إلا الظلام ... الجاهل والمجهول.

---

* كانت «راشومون» أكبر بوابة في كيوتو، العاصمة القديمة لليابان، كان اتساعها ١٠٦ أقدام وعمقها ٢٦ قدما، وثمة رافدة أفقية في اعلاها، ويشمخ جدارها الحجري بارتفاع ٧٥ قدماً. وقد شيدت هذه البوابة عام ٧٨٩ عندما نقل مقر عاصمة اليابان الى كيوتو. ومع تردي وضع غربي كيوتو، غدت البوابة في وضعية مهلهلة، وتصدعت وتداعت في مواضع كثيرة وغدت ملاذا للصوص وقطاع الطريق ومكاناً لإيداع الجثث التي لا يطالب بها أحد.

غرفة ترى النيل*

عـــزت القمحـاوي*

لم يجرؤ أحدكما على النظر في وجه الآخر. السليم الذي هو أنت لم يقل شيئا للمريض الذي لم يطلب تفاصيل أكثر عن طبيعة المحسن المتبرع بعلاجه. ومن حسن الحظ أنه لا يقرأ الجريدة فلم ير الزفة التي أقاموها لتبرع رجل الأعمال بعلاج « مواطن». بخلوا عليه باعترافهم بأنه صحفي زميل فكان هذا إحسانهم الأخير. كأنكما حلمتما حلما واحدا مزعجا يعرف كلاكما تفاصيله ولا يجد الدافع لإعادة روايته. كأنه ليس أنت من دخل مكتب أبي جهل للمرة الأولى وجلس قدامه على المقعد المخسوف في الأرض وهو يتفحصك من فوق كرسيه المرتفع بفظاظة متعمدة منتفخا مثل بالون دون أن يلحظ أنك تتجاوز بنظرتك ورم ذاته إلى المكتبة المضحكة خلفه بكتبها الوهمية من الجبس الملون سيء التنفيذ التي توهم المشاهدين بثقافته في لقاءات تليفزيونية يتلعثم فيها بكلام مقطع الأوصال. هذا الأبله! لم تقلب عليه المكتب الفخم المزينة حوافه بهدايا تذكارية ورزم من الكتب الحقيقية لا يبدو أنه فتحها مطلقا. هذا أيضا ليس عيسى الذي تعرف: عندما أخبرته بأنكما ستتوجهان إلى هذا المستشفى الفخم لم يستغرب، وكأن كل المرضى يأتون إلى هنا. إما أنه فقد القدرة على التركيز أو أن العفة التي أبقته بعيدا لم تشأ أن تنجرح. لو كان بإمكانك مساعدته ما تعرض كلاكما لهذا، ليس هناك من يرثك، ولكن الحظ الحسن لا يكتمل: فليس لديك أكثر من راتبك التقاعدي. وفي بلد كهذا لا تؤمن عائدات عشرين رواية إقامة يومين في هذا المستشفى الذي جعل عيسى سعيدا منذ بدأتما التردد على عياداته الخارجية. لا يزال يرتعب من القذارة. والمستشفى أنيق ونظيف بدرجة كانت كافية لتبديل حالته. أعادوا إجراء جميع الأشعات والتحاليل قبل أن يحددوا هذا الموعد مع الاستشاري.

لم يحاول الطبيب أن يتحلى بأية درجة من اللياقة، بل تعمد أن يتصرف بالفجاجة التي يحرص طلاب السنوات الأولى في الطب على أن تكون أول ما يتعلمونه. استعرض شرائح الأشعة سريعا واحدة وراء الأخرى ثم جمعها معا وأزاحها مع مغلفاتها الفارغة باتجاههما كأنه يتخلص من قمامة وقال بحسم عراف:

- تأخرتم جدا.

- البركة فيك يا دكتور.

قال رفعت هامسا فنظر إليه الطبيب مندهشا من جهله وجذب شرائح الأشعة مرة أخرى، وأخذ يؤشر له على تباينات البنفسجي والأحمر في كل منها. دون أن يعرف رفعت أي اللونين للخلايا المصابة وأيها للسليمة. وقال دون أن ينظر إليه:

- ألا ترى؟! الأورام منتشرة في كل أجهزته، ولا يمكن أن نغامر بضرب مشرط في بطنه، ستتداعى أحشاؤه في وجهي مثل بيت عنكبوت فور أن أفتح،و ينتهي كل شيء بأسرع مما تتصور.

- والكيماوي.

قلب شفتيه وغمغم - كل الناس تأتي في آخر لحظة وتطالبنا بالمعجزات!

كان عيسى يستمع راضيا متدثرا بسكينة زادت شقرة وجهه إشراقا وكأن من ستنتهي حياته حسب قرار العراف شخصا غيره. وعندما حسم الطبيب أمر الجراحة رمق صديقه بزهو المنتصر. - ماذا جرى لك، أجننت؟ انتهى كل شيء، ثم إن أختي لم ترني منذ سنوات طويلة وأريد أن أعود إليها سليما.

وأخذ يضحك بينما وقف رفعت يجمع الأشعات ومغلفاتها منهيا المقابلة. لكن الطبيب أضاف:

- سأكتب له على دخول فورا؛ لا بد أن يكون تحت الملاحظة هذه الأيام.

وتابع بصوت خافت موجها كلامه لرفعت:

- الآلام ستبدأ بالتزايد بشكل يفوق قدرته على الاحتمال..في المستشفى سيحظى باحتضار مريح.

كانت لهجة الطبيب حاسمة في هذا أيضا.

- كما ترى، ولكننا سنعود إلى البيت أولا لنجلب أشياءنا الضرورية.

قال رفعت وأخذ بيد عيسى الذي قام متحسسا بالأخرى البلل في جلبابه الأبيض، قرب أصابعه من عينيه وقد اصطبغت بالأحمر القاني.قاده رفعت إلى الحمام المجاور

* كاتب وروائي من مصر

لقاعة الاستقبال، وكانت المغلفات قد استقرت مهوشة تحت إبطه بعد أن ازدادت مغلفا جديدا صغيرا به تصريح الدخول. دفع رفعت الباب بقدميه بقوة أجبرت ذراع الإغلاق الميكانيكي على التراجع.نفذا من الفتحة التي لم تلبث أن أغلقت وراءهما.وضع المظاريف على الأرض وساعده في جمع جلبابه إلى أعلى.خلع سرواله الداخلي.تأمل بقعة الدم الكبيرة وهو ينتزع من داخل السروال شريحة القطن الطبي التي كان قد وضعها داخله. لوثت قطرات الدم سيراميك الأرضية في المسار المائل للقطنة التي ألقى بها فأرجحت غطاء صندوق القمامة واستقرت معلقة خارجه، بينما تساند على الحائط وخلع السروال. فتح الماء على الموضع المبقع بالدم الذي جمعه في يده.أغلق الصنبور. عصر السروال ونفضه ثم تركه على حافة الحوض.

- آه! كده آخر عَظمة.

قال عيسى وهو يجلس على قاعدة المرحاض. وبدأ يكز على أسنانه ويداعب عضوه المستسلم كي يقنعه بإفلات القطرة التي تعانده. أفلتت منه صرخة ألم بينما اندفعت قطعة دم متجلطة سوداء تبعها خيط وردي غلبه في النهاية لون البول فصار إلى الصفرة الذهبية. مع النقطة الأخيرة التي عادت مرة أخرى إلى الأحمر المحروق كز عيسى على أسنانه وأغمض عينيه يستريح، ثم فتحهما راضيا ومندهشا كعائد من رحلة طويلة.

- عظَمة!

قالها مرة أخرى بعد أن غسل مقعدته ووقف محررا جلبابه بحثا عن السيالة التي أخرج منها لفافة جديدة من القطن حشرها بين إليتيه وسحبها إلى الأمام طاويا الحمامة داخلها وقد برزت من عينها قطرة حمراء كحبة رمان.جذب السروال وساعده رفعت في ارتدائه، ثم انحنى ليلتقط المظاريف بسرعة قبل أن تبحث يد عيسى عن ذراعه فلا تجدها.

أمام المستشفى وقف رفعت يستجدي السائقين، بينما لمّ عيسى الذي انهارت قواه ذيل جلبابه وجلس على الرصيف، حتى توقف لهما أحدهم. نهض عيسى وساعده على الركوب قبل أن يرد خلفه الباب ويسارع إلى الباب الأمامي ليجلس بجوار السائق.

أخذ التاكسي يشق طريقه خطوة فخطوة وسط زحام من كل الاتجاهات. السائق الذي انحنى ليعيد فتح وإغلاق باب رفعت أخذ ينقر بأصابعه إيقاعا عصبيا على مركز عجلة القيادة فتترجم السيارة نفاد صبره إلى زمرات متتابعة غضبى. بدأ رفعت يعطس من كثافة العادم المختلط برطوبة أغسطس الدبقة. حاول إغلاق الشباك لكنه لم يجد مقبضا لرافعة الزجاج. اختلس نظرة إلى الوراء ليطمئن على عيسى الذي ألقى برأسه إلى الخلف مسبل العينين، منفرج الفم مثل سمكة تبحث عبثا عن الماء. وفجأة حانت منه انتباهة مع حركة مفاجئة من السيارة.

- هذه مسخرة.

- لم تعد عيشة.. ولا هذه حركة بشر متجهين إلى أعمال؛ إنها مسيرات احتجاج دون إعلان.

علّق رفعت نافد الصبر من تحت منديل الكلينكس الذي وضعه على أنفه لترشيح الهواء. وعندما التفت إلى الوراء كان عيسي ناعسا من جديد.

- وماذا تقول عن السائقين أمثالنا يا باشا، صدورنا تحجرت من القطران.

قال الرجل ذو الوجه المحمص الذي يبدو مع ذلك أصغر منهما بعشر سنوات على الأقل وهو يدير عجلة القيادة بغيظ هاربا من سيارة تعطلت أمامه.

- لكن هذا الزحام غير عادي، انظر!

وأشار إلى مصفحات الأمن المركزي التي تحتل الشريط الملاصق لكورنيش النيل في الاتجاه المعاكس لحركة السير، بينما احتل رصيف المشاة على الجانبين جنود مسلحون بالعصي والدروع، يقفون كأشجار سوداء تنضح جذوعها بالعرق المقطرن.

- لابد أن هناك موكبا من تلك التي تسمم حياتنا كل يوم.ماذا يخرجهم لمزاحمتنا ماداموا يخافون كل هذا الخوف، ثم ممن يخافون؟ من خلق ميتة؟!

- ميتة كيف؟! نحن شعب حديد.

قال رفعت معابثا.

- حديد؟!ها هأ!

رد السائق هازئا، وأخذ يغمغم كمن يكلم نفسه.

- هأ! بعد حرق الدم طول اليوم، والعيش على طبق كشري أو ساندويتش فول؟..ثلاثة بالله العظيم أنا واحد من الناس أعود كل يوم في منتصف الليل، لأنام مثل خرقة.

عاد رفعت إلى مناوشته:

- وماذا تريد بعد؟!

- يا سلام! ولا حاجة! أليست لدي امرأة تريد أن تتزفت كما

تتزفت النساء؟!
وضغط الزامرة بغيظ ليمنع أحدهم من الاحتكاك به، وهو يزاحمه على صعود الكوبري الذي احتلت جانبيه أعداد ضخمة من الناس معظمهم فلاحون وفلاحات بجلابيبهم البلدية. استيقظ عيسى مرة أخرى مضطربا، وأخذ يتأمل الواقفين مندهشا في البداية ثم ملوحا بيديه مبتسما كما يفعل الزعماء الملهمون مع موظفي الحكومة وعناصر الأمن الذين يتم رصهم في طريقهم بوصفهم جماهير محبة. والسائق الذي أخذ يحافظ على زحف العربة صعودا شبرا فشبرا أخرج رأسه وسأل عن السر.
- مظاهرة.
أجابت عجوز في جلبابها الأسود. لا ينبئ شكلها عن أية معرفة بالقراءة والكتابة، وتحمل مع ذلك لافتة من القماش كتب عليها بخط بدائي :«لسنا بلطجية..أنتم اللصوص».
تذكر رفعت ما قرأه أمس في صحيفة معارضة عن احتجاجات الفلاحين ملاك جزيرة الذهب على محاولة الحكومة نزع ملكيات أراضيهم لإقامة مشروعات سياحية عليها، كما قرأ وصف وزير الإسكان لاحتجاجاتهم بأنها بلطجة.
فجأة انفتحت ثغرة أمام السيارة فحررها السائق مغتاظا وانطلقت منحدرة لتغادر الكوبري بحمولته من المحتجين المطوقين بقوات الأمن المتمركزة على المدخلين. اجتازت السيارة طريق الفسطاط الواسع شبه الخالي في دقائق، واستدارت يمينا مستقبلة شارع صلاح سالم.
- أين بالضبط في روكسي؟
سأل السائق، فاعتدل عيسى مبادرا بالرد.
- مقهى الأمفتريون، تعرفه؟
أومأ السائق إليه في المرآة موافقا، وعاد إلى تركيز اهتمامه في طريقه مزاحما كمصارع.
عندما توقف أمام المقهى، منحه رفعت عشرة جنيهات، تأملها طويلا، ثم دسها بقرف في جيبه بينما كانت عيناه تزنانه من فوق إلى تحت.
- من يد ما نعدمها يا باشا.
تجاهل رفعت سخريته ولملم الملفات وغادر مقعده ليفتح الباب الخلفي ويأخذ بيد عيسى.
ماذا لو صار عيسى غير موجود؟ كنا نعرف أن ما قاله في عزاء سلامة صحيح تماما: الدفعة صارت مطلوبة، ولكننا لم نكن نعلم أنه سيتم بهذا التسارع ودون نظام أيضا. لماذا عيسى وليس أنت؟ لم تفكر من قبل في أن تكون الأخير كواقف على الشاطئ يحمل ملابس أصدقائه الغرقى. كلهم يمضون ويتركونك مثقلا بذكريات ما عشتم معا ذات يوم. هو غير مبال. اليوم موجود وغدا غير موجود. هذا كل ما في الأمر!
نعم؛ الموت لا يؤذي الموتى؛بل الأحياء؛ الموت ما يختفي بل ما يبقى مدوما وحارقا كسائل يغلي في الذاكرة التي لم يبلغها بعد النداء. ماذا يعني أن تعيش وحيدا في حياة لم تعد تتعرف عليك. الكتابة التي اعتبرتها بديلا لإنجاب الأولاد ما عادت تجلب السلوى في واقع لم تدربوا خيالكم على مجاراته. وليس هناك من امرأة يمكن أن تنذر نفسها لتمريض كهل مثلك هدّه السكري والضغط. إذا لم تكن محظوظا بمصافحة نهايتك في شارع أو مكان عام ستتفسخ جثتك قبل أن يحطموا الأبواب ليلموا ما تبقى من عظامك والكمامات على أنوفهم.
هبطا بحذر الدرجات الثلاث التي تفصل المقهى عن الرصيف وقد شبَّك رفعت ذراعا بذراع عيسى وبيده الأخرى حمل الملفات، بينما اتخذ عيسى من يده الأخرى حجابا للشمس فوق جبينه مظللا عينيه وقد ضيقهما ناظرا إلى الجالسين على الطاولة التي ظلت لهم طوال ثلاثين عاما، وبدأ في التلويح متدفقا في ضحكته غير المتحفظة، وفجأة أمسك خجلا.
- تصورتهم جماعتنا.
ربت رفعت على ذراعه في حركة مواسية، متأكدا من أنه نسي أنهما آخر من تبقى من «جبهة الصمود». انتبه إلى ما في التسمية من سخرية! فهم لم يصمدوا في شيء أكثر من البقاء بعيدا عن مزاد الفرص غير المحدودة للسلطة والثروة الذي أوقع بمناضلين عاشوا سنوات طويلة على مجد دماء تقيأوها تحت الضرب في غرف التحقيق ولم يخضعوا لإرادة زعيم بحجم إله اختلفوا معه دون أن يكون لديهم شك في إخلاصه الوطني.
أخيرا كانت مداومة الاتصال بينهم البطولة المتبقية. ورغم أنهم عاشوا السنوات الخمس الأخيرة لا يجتمعون إلا في مناسبة رحيل أحدهم، إلا أنهم حافظوا على نوع متثائب من الصلة. في عزاء سلامة منذ أقل من عامين همس عيسى: « الدفعة صارت مطلوبة» وأخذ يعد المتبقين، أشار بأصابع يمناه: خمسة في عين العدو،

يعني كلها سنة ونتخرج كلنا!
بعدها توفي جميل بالكبد وذهب شوقي في غيبوبة سكري تافهة لم يرجع منها، أما رؤوف المقبل على الحياة بطمع فقد سافر ليعيش مع ابنه المهاجر إلى أمريكا في حركة هروب من الموت، ولكنه لقي عزرائيل هناك متخفيا في صدام سيارة بعد وصوله بأسبوعين.
بدت قوى عيسى على وشك النفاد فسحبه رفعت إلى أقرب طاولة من المدخل. مط بوزه وهو يتأمل المكان كأنه يتعرف عليه للمرة الأولى، بينما أخذ رفعت يتابع تشكلات موجات البخار الخفيف المتصاعد من البلاط تحت حزمة من أشعة الشمس المتسللة من فوق المظلة.
جاء العجوز الأرمني ليفون بقهوة رفعت وكوب الشاي الكبير بالنعناع الذي داوم على تقديمه لعيسى منذ عرفت الجماعة طريقها إلى هذا المقهى. بالذات يرفض ليفون أن يقوم أحد غيره على خدمة عيسى بالذات.كان وجهه متهللا وهو يضع بيديه المرتعشتين الكوب الكبير. وبدا في قميصه الأبيض النظيف الذي تآكلت ياقته وبنطلونه وبابيونه طاعنا ونحيلا أكثر من أي وقت مضى.لطالما تسامح معهم مرجئا الحساب، ولطالما أقرضهم بواسطة عيسى الذي كان عليه أن يدعي دوما أن السلفة من أجله هو.
كان عيسى دائما شديد القدرة على جذب ندل المقاهي وبوابي العمارات، وباعة السميط والبيض على الكورنيش، والمجاذيب رثي الثياب حول ضريح الحسين، يسأل عنهم، يعرف أحوال المتزوجين منهم مع زوجاتهم أو مع أولادهم الذين يتمردون عليهم. ورغم أنه لم يكن مفيدا من الناحية العملية لأحد فإن هؤلاء الناس الذين يعيشون أمام الجميع بلا أسماء كانوا يسرون جدا لأن أحدا ما يناديهم بأسمائهم التي لم يسمعوها منذ غادروا بلادهم.
اعتدل ليفون وسأل عيسى بعينين مبتهجتين:
- الصحة تمام؟
- أنا؟ آخر عَظَمة أهه.
لم يخطر ببال ليفون أن عيسى الذي أتبع إجابته بضحكة واهنة ربما يتبادل معه الحديث للمرة الأخيرة، وأنه لن يكون هنا ليودعه عندما يقرر العودة إلى بلاده التي استطاع أخيرا أن يشير إلى موقعها على الخريطة بعد تفكك الاتحاد السوفييتي.
منذ بدأوا ارتياد هذا المقهى في أواخر الستينيات أخذ عيسى يتابع أخبار جهود ليفون للبحث عن بلاده.وقتها كان النادل العجوز قد تخطى الأربعين، لكنه كان لايزال وسيما. له عالمه الخاص: ينهي عمله دائما قبل موعد إغلاق المقهى بساعتين. يخلع زي النادل ويرتدي ملابسه العادية. يعيد تصفيف شعره بشكل مختلف. ويجلس كزبون مع زجاجة بيرة ونرجيلة. وكثيرا ما كان يحظى بصديقة تشاركه الجلسة ثم ينصرفان معا.
لم يكن متأكدا أنه يريد مغادرة مصر، ولكنه كان يريد أن يثبت أن الأرمن ليسوا طائفة غامضة، بل شعباً له أرض يعيش عليها مثل سائر الشعوب.الآن أصبحت أرمينيا موجودة في العالم وأصبح لها سفارة بالقاهرة يتردد عليها. ولم يجعل ذلك الأمور أفضل، بل أسوأ من السابق.
«لا يكفي أن يكون الوطن موجودا ليصلح مكانا للعيش، بل لابد أن يكون فيه من ينتظرك». ظل ينتظر ردا واحدا على أي من خطاباته التي شرع في إرسالها منذ عشر سنوات.و عندما تضاءلت آماله في تسلم مثل ذلك الرد استقر تفكيره مع عيسى على أن الوطن بلا معارف وإن لم يصلح للعيش، فإنه يصلح على الأقل للموت فيه: ولهذا فإنه لن يلغي فكرة العودة، ولكنه سيؤجلها إلى آخر وقت ممكن. «أرض الإنسان على الأقل ستكون أحن على بدنه من أية أرض،أليس كذلك؟».
فجأة أدرك ليفون وهن صديقه فصمت وتضببت عيناه بالدموع. وأراد عيسى أن يبدد حرج الموقف فسأله:
- عَظَمة؟
- مملكة!
و أشار بإبهامه تجاه فمه يسأله هل يحضر نرجيلة؟
لوح عيسى بكفيه كمروحتين متقاطعتين رافضا العرض، ثم أشار إلى كوب الشاي المنعنع أمامه:
- عَظَمة!
«حقا،ماذا لو صار عيسى غير موجود؟» أخذ السؤال يدوِّم في رأس رفعت المجهد وهو يتأمل عيسى الهادئ كما لو كان قد بدأ الغياب. لم يكن في البداية يتمتع بأية مكانة خاصة، كان الوحيد الذي لم يعرف طريقا إلى السجن، وتخلى سريعا عن محاولاته في الكتابة مكتفيا بقراءة مسودات الأصدقاء وإبداء الملاحظات الذكية التي لم يعمل بها أحد، ولذلك فقد كان هناك من يتساءل عن سبب تواجده في هذه المجموعة من الأدباء والرسامين المنهمكين بالسياسة. بعضهم اتهمه بأنه عين للأمن

عليهم، ولم يكن عيسى يغضب، بل يبتسم بسذاجة غالبا، بعد ذلك صار يرد بهدوء حاسم:« اسمع يا ولد! السجن الذي دخلته لبضعة أيام ليس شارة ترتديها، وليس امتيازا خاصا يرتب لك حق التطاول، إنك لم تحرر بسجنك أحدا ولم تنقذ قيمة». أخذت مكانة عيسى الذي قبلوه في البداية لظرفه ورقته تتدعم عندما بدأت شارات السجن تستخدم مسوغات للفجور السياسي، حتى انتظم معظم الذين اختلفوا ذات يوم مع نظام وطني في خدمة سماسرة الرأسمالية العالمية، بما يمتلكون من قدرة على التنظير والتنظيم. ويريدون مع ذلك من الآخرين احترامهم بحق سابق تضحياتهم.

بفضل هؤلاء صار عيسى ضرورة. ربما لا يمثل الموت مشكلة بالنسبة له فعلا، لكنه سيجعل رفعت مسنا ويتيما. أخيراً بدأ يعامله، لا بوصفه صديقا، بل ذات أخرى احتياطية تحضر عندما تتعب الأولى، يجلس كمرآة يرى فيها وجهه، لا يبادر عيسى بالحلول، ولم يطلب منه ذلك يوما؛ كانت قدمه تتعثر في الحل بسبب الهدوء الذي يوفره عيسى بإنصاته العميق الذي غالبا ما يتبعه بضحكة مجلجلة يسخر بها من طريقته في تعقيد الأمور، فإذا به يكتشف أن ما تصوره تراجيديا إغريقية ليس سوى فاصل من كوميديا الحياة. وعندما يبدو على رفعت الغيظ من استخفافه، يكف عن الضحك ويتخذ سمتا جادا:« اسمع! ليست هناك قوى شريرة تترصدنا. وليست هناك أقدار حزينة وأخرى سعيدة. الحياة تحب فقط أن تحاورنا: مثل طفل نزق يطرح عليك ألغازا، فإذا لم تتوصل إلى حلها تولى هو المهمة، لكي يتسنى له طرح لغز جديد. الطفل أكثر منك حرصا على استمرار المسامرة، وكذلك الحياة».

بدد الصمت صراخ روز التي جاءت في جلباب بيتي خفيف، بثدي واحد مستدير يتقافز وقحا كما كان دائما.

- هذا الرجل بلا مسؤولية، لم يكف عن بهدلتي طوال عمري، آهـ لترى بنفسك،تركني أكاد أجن دون أن أعلم أين هو!

قالت،ثم انخرطت في البكاء.

- لكنك تعرفين أنه معي!

قال رفعت مغتاظا،و هو يعرف أنها جاءت خصيصا لتقديم هذا العرض أمامه لتثبت أنه كان على خطأ طوال تلك السنوات.

- ولماذا لم تخبرني أنت يا عاقل.

ردت بحدة، لأنه كان الوحيد الذي يحرص على الابتعاد عنها منذ زواجها من عيسى إلى اليوم. زاروها جميعا في المستشفى عندما استأصلت أحد ثدييها، ولكنه لم يفعل. وفي الفترة الأخيرة اتفق مع عيسى أن يطلبه في أي وقت يريد فيه الخروج وينتظره بالشارع أمام بيته بعد خمس دقائق. كانت تتعمد إهانة عيسى وسبه بصوت يصل رفعت عبر الهاتف كلما عرفت أنه على الخط حتى بدأ عيسى يخرج ليطلبه من هاتف البقالة المجاورة ثم ينتظره جالسا على حوض الزرع أمام البيت وقد لم جلبابه الأنيق.

قدم لها رفعت كرسيا وهو يرجوها أن تخفف من انفعالها ولومها لعيسى لأن كليهما متعبان. انهارت عليه ضاغطة ثديها في زنده وهي تتداعى إلى الكرسي. واصل عنايته بها فصب لها كوبا من الماء شربته ثم تخلصت منه إلى الطاولة سريعا وهي تمسك رأسها.

- الصداع يقتلني!

أخرج شريطا من الأسبرين وألقاه باتجاهها،جمعت عينيها في بؤرتي النظارة،و قالت بدلال استدعته من لحظة على مسافة أربعين عاما:

- لكن عيب أيضا، أنا روز يا رفعت أم نسيت؟!

- وماذا ارتكبت أنا يا روز؟

- لنا بيت والأصول أن تطرق بابه،بدلا من أن تخطف صاحبك من الشارع، أنا زوجته ويعلم ربنا كم أنا حزينة عليك يا عيسى.

ثم أخذت تنشج، بينما تململ عيسى متألما دون أن يقول شيئا، ولم يجد رفعت في نفسه القدرة على مجاراتها، لكنه أضاف نافد الصبر.

- ماذا جرى يا روز، الرجل مريض، نعم، لكنه ليس عيلا صغيرا في النهاية!

- أنا الأخرى مريضة يا ناس..آه!

و أمسكت رأسها مرة أخرى.

- واضح أنك متعبة فعلا، خذي عيسى جهزي له حقيبته، وسأذهب لأعد حقيبتي وأمر لآخذه.

قال رفعت وهب واقفا حتى لا يدع لها فرصة لمزيد من المماحكة. أخذت بيد عيسى مواصلة النشيج وهي تردد:

- يا حبيبي يا عيسى، ربنا يجعل يومي قبل يومك.

---

* صفحات من رواية جديدة بالعنوان نفسه تصدر قريبا للكاتب.

مراثي الغربة.. مرثية للحلاج

توفيق فياض*

احترق الحلاج

قالها وهو ينظر اليّ دهشا.. وهو ينظر حائرا.. تائها مروعا وحزينا.. مات.. قالها وصمت.

لم أعقب لم استوعب كأنني سمعته كأنني لم أسمعه.

نظرت الى وجه صاحبي.. نظرت في عينيه المرجيتين. كان وجهه جادا.. كان حزينا، وكانت عيناه ترحلان في البعيد.. لم يخطر ببالي يا حلاج قط أن تكون أنت هو المعني بالنبأ.. فقد ظننت في البدء أنه عنوان لإحدى رواياته العجائبية وقصصه التي لا ينفك يرويها كلما اشتد به الضجر، وانفلت العمر منه وابتعد عن سنوات الجمر والنار والأحلام الكبيرة مع مهاري الثورة الفلسطينية، ورفاق السلاح في الأغوار المستحمة في مياه الأردن.. أو في الجنوب اللبناني وجباله ووديانه وفي بيروت.

تابع صاحبي وهو ينظر إليّ مستغربا حياديتي تجاه العنوان الخبر.. واحترقت جميع لوحاته التي تغطي جدران مرسمه معه.. اضاف، وحتى جداريته التي قضى نصف عمره في انجازها ليخلد فيها ملحمة الشعب الفلسطيني منذ ما قبل كنعان وحتى يومنا هذا.. احترقت.. اصبحت رمادا..

بدأت استوعب يا صديقي.. بدأت أفهم يا مصطفى.. اية قصة هذه التي يقصها عليّ صاحبي هذه المرة وأية رواية.. تصنّم وجهي.. تابع، لقد اندفع وسط النيران التي تلتهم كل شيء نحو الجدارية لكي ينقذها.. ولكنه لم يستطع.. كانت النيران إليها وإليه أسرع.. وكان وحده..

صمت صاحبي.. ثم مال على الجمر فوق تمباك نرجيلته عشيرته في مقاهي الغربة التونسيّة.. يقلبه وينفخ فيه.

ضاقت بي الدنيا.. سخفت.. هانت.. تتفهّت.. حدّقت بصاحبي. حدّقت بوهج الجمر المتقد فوق عنق نرجيلته.. اكتوت عيناي، فتركته وانفلت، ثم همت.. هذا هو أنت يا حلاج اذن، هذا هو أنت يا صديقي.

يممت شطر البحر.. ولا بحر في الغربة أهلا كبحر تونس.. ولا شاطئ في المنافي وطنا كشاطئ قرطاج.

توقفت في نهاية أحد الازقة القديمة المتآكلة المؤدية إلى البحر، حيث الحواجز الصخرية المترامية على امتداد الشاطئ عند أقدام قرطاج.. كان البحر مكفهرا والريح عاتبة، ونادبات الموج تلطم وجه الصخر حيث جلست، فيبلل الرذاذ المزبد وجهي..

ولا أدري ، أكان هو الدمع ذلك الذي يتحدّر مالحا على شفتيّ، أم رذاذ الموج.

تناهت إليّ مع الريح وصوت الموج ياحلاج ضحكتك المتزهّدة من فوق الصخور على شاطئ صور في لبنان ذات ليلة مقمرة، برفقة الفنان الشهيد ناجي العلي، والفنان السوري المتشرد مصطفى الكركوتلي.. لفحني الموج.. لفحني دم ناجي، ورماني حنظلة بحجر من زبد الموج.. فزعت.. ارتعشت لماذا طلعت علي يا أيها القتيل المغتسل بدمك وحبر ريشتك من قلب الموج فجأة.. ألكي تطفئ النيران المشتعلة بالحلاج.. بي يا ترى بدمك.. أم طقوس حناء تعودتها للصخور التوأم على شاطئ قرطاج لصخر البحر في صور.. أم لكي، وجعا تزيدني وفجيعة يا أيها القتيل القاتلي حزنا عليك وعجزا عن الثأر لدمك وإن كنت أعرف قاتلك.. وانا الذي لا أكاد أصحو من فجيعتي باحتراق صديقك الحلاج.. يا ناجي.. ولم أكفكف الدمع بعد عليه.. فأية قسوة تلك منك يا صاحبي وأي انتقام لبقائي بعدكما وأي امتحان لوفاء دمعي عليك وعليه، وحزني أيا أيها الشهيدان غيلة واشتعالا.

كنا نسخر ليلتها... أتذكر؟ من عبثية الحرب الاهلية في لبنان وهمجيتها التي رضعتها الطوائف من أثداء الصهيونية والهمجية الاولى للتاريخ الانساني.. دون أن ننسى ما كنا نتمتع به من ولع بجلد الذات والمازوخيّة المفرطة، في تهكمنا على المعارك التي نخوضها نحن الفلسطينيين في جبل لبنان أو في الدامور لتحرير فلسطين.. وعلى نتف ريش جنرالات «الثورة الفلسطينية» وصولجانات القيادة الخيزرانيّة التي تزين إباطهم المعطرة.. مما أطرب حنظلة الشقي ليلتها فراح يتقافز بقدميه الحافيتين أمامنا وثيابه الرثة وشعره المتقنفذ ساخرا مستهزئا.. صارخا.. باكيا.. شاتما.. وما كان يدري

* كاتب من فلسطين مقيم في تونس

وقتها ومذ خرج من رحم ريشتك ايا والده الشرعيَ الذي يستحقك.. ونيشان بنادق القتلة مصوَبة نحوه وأصابعهم على الزناد في انتظار إشارة الجلاد بالإعدام.. واسكات لسانه السليط الفصيح الجارح..

كان معنا في تلك الليلة المقمرة، هل تذكر، مصطفى الكركوتلي.. ذلك الرَسام الحكواتي الذي ترك حواري الشام القديمة والليالي الدمشقيَة، ليضرب في الأرض حاملا أحزانه وقلقه، ومللـه، وتمرده ولوحاته الجغرافيكيَة يجوب بها الأصقاع ومدن النور والجليد والكراهية والعنصريَة.. وقد جاء حينها لبيروت قادما من مدينة فرانكفورت والتي عرفت الدمار قبل بيروت، حيث كان يعيش مع زوجته الألمانيَة التي هجرته فيما بعد، وان ظلَت تودَه وتصله.. لقد جاء لزيارة الحلاج صديقه القديم في بيروت وقتها، ولدولة الفكهاني الفلسطينية، وقواعد المقاومة في الجنوب اللبناني والمخيمات، لتكون مادة للوحاته المستقبليَة، قال لك يومها بلهجته الدمشقيَة الخفيضة والتي لم تتبدل، ما اذا كنت مستعدا لابرام صفقة فنيَة معه.. ضحكت يا ناجي يومها ضحكتك الحنظليَة المألوفة سائلا بدورك عن اية صفقة يمكن لمعدمين مثلكما ان يبرماها.. فرد الكركوتلي وبنفس الوتيرة البطيئة المملة، بأن يعطيك كل ما يملكه من لوحاته، مقابل ان تعطيه انت حنظلة.. فضحكتما كلاكما من تلك الفكرة التي لم تخطر ببال أحد، بل ضحكنا كلنا، وخاصة حين علق الحلاج موجها كلامه الى مصطفى.. بأن هذا اذا ارتضى حنظلة بوالد سيء مثله، وبأن يعيش خارج مخيَمه واللجوء الى ألمانيا معه، خاصة وانه لا يتقن أية لغة، غير العربية وباللهجة الفلسطينية المخيَماتية.. أما انت يا ناجي، فقد عقبت وبشيء من الجدية قائلا وكأنك تؤنبه «ولكنك يا كركوتلي، فلك حنظلتك المهاجر دوما في قماط طفل فلسطيني طائر، ولكن علتك معه انك تركته صامتا ولا يحط ولا يملأ الفضاء صارخاً..» وكنت تشير في ذلك الى لوحته الشهيرة لذلك الطفل الفلسطيني الذي يحمله طائر البجع بمنقاره مقمطا بكوفيَة فلسطينية طائرا به في الفضاء الواسع مرتحلا.. وها أنت يا صاحبي قد رحلت والحلاج قد رحل، اما مصطفى الكركوتلي فلا يزال، حسرتي عليه، يطوف المدن الألمانية بحكاياته التي لا تنضب عن سحر الشرق وأوجاعه وآلامه.. كما تقول عنه أخباره التي اتسقطها.. ولا أدري أية نهاية سينتهيها هو الآخر في هذه الغربة القاتلة ينبئني حدسي، انه سيرحل وحيدا، وبصمت دون ان يفطن إليه احد إلا بعد عدَة أيام.. او ربما بسكين عنصري قاتل تعاجله عند عودته من حكاياته في أواخر ليل من ليالي فرانكفورت، ان لم تعاجله النار بمرسمه أسوة بك يا حلاج وقبل ان يستطيع انقاذ طفله الفلسطيني المقمط الطائر.. وأن كنت انت يا حلاج قد رفعك الأحبة في دمشق الغالية.. دمشقه التي احبتك واحتضنتك على الأكف والراحات نحو مثواك الأخير.. فمن سيحمله هو.. وان كنت لا ارى غير سيارة سوداء صماء تقله، وتسير به الله أعلم الى أين... ودون اكليل ورد يزيَن نعشه..

أما انا يا صديقي وصاحبي الذي ارتحل.. فأعرف مسكني بالقطع أين، اذا ما أتاني صاحب الموت في تونس، وسواء أكان قد طرق الباب أم غالني فجأة.. وأعرف أن من سيحملني، هم أولئك القلة الباقيَة من الصحب هنا.. فنحن يا صاحبي ندفن الراحل عنا، ثم نعد باقينا، ونفكر من منا هو الراحل بعده.. ومن منا هو الأخير.. وان كنت قد اوصيت يا صاحبي ذوي الأمر منا هنا، ان يعيدوني الى فلسطين اذا ما استطاعوا.. لكي يدفنني الأهل في مقيبلة، وعلى طريق النبع فيها..

بالطبع أنك لا تذكر الآن شيئا يا صديقي، ولكنك كنت تذكر يوم التقينا أول مرة.. كان ذلك في أواخر ايلول (سبتمبر) من عام ١٩٧٤ في دمشق.. وبالتحديد في النادي الثقافي السوفييتي، بعد الأمسية القصصيَة التي أقمتها في المساء ضيفا على اتحاد الكتاب العرب في دمشق، وعلى اتحاد الكتاب الفلسطينيين.. كانت تلك أول زيارة لي إلى دمشق، قادما إليها برفقة صديقنا الشاعر أحمد دحبور من بيروت التي كنت أزورها هي الاخرى لأول مرة، قادما اليها من القاهرة التي أتيتها مباشرة من سجن شطة في فلسطين المحتلة عام ١٩٤٨ حين أقلني المحتلون الى صحراء سيناء وسلموني لجيش مصر العظيم.. وكان ذلك في اوائل نيسان (ابريل) من عام ١٩٧٤.

قرأت في تلك الامسية أول ما قرأت قصة «أم الخير».. وكنت تجلس أنت في الصف الأمامي.. قبالتي تماما.. ولم أكن قد تعرفت اليك بعد.. ولا أدري لماذا كنت كلما آتي على ذكر حسن الحراث، ذلك العاشق القديم المتيم بأم الخير، انظر اليك كما لو كنته.. كانت ملامحك بشعرك

الطويل الكث ولحيتك الناعمة، وجسمك الناحل وأدران وجنتيك، أشبه ما تكون بحسن الحراث.. أشبه ما تكون بعاشق قديم.. أو قل بناسك قديم متعبد في القفار.. وكنت تصغي إليّ كما لم يصغ إليّ أحد في القاعة المكتظة.. وحين أتيت على نهاية أم الخير، التي تحولت الى جذع شجرة عجوز جاف في موتها.. رأيتك وأنت تصفق كفا بكف أسى عليها.. تماما كما فعل العاشق القديم حسن.. ثم أطرقت نحو كفيك المنعقدتين بين ركبتيك كما لو كنت تصلي.. وفي النقاش الذي تلا الأمسية القصصيّة.. وردّي على الاسئلة الموجهة إليّ حول الحركة الأدبيّة في الارض المحتلة.. تكلّمت عن كل أولئك الذين أسسوا للحركة الأدبيّة في فلسطين المحتلة والنهوض بها من كتاب وشعراء.. تكلمت عن الكتاب جميعهم، حتى أولئك الذين لم يصدروا مجموعة واحدة أو رواية واحدة.. فظلت قصصهم وقصائدهم حبيسة الصفحات الثقافية في الصحف أو المجلات، وان كان لمن سبقني وجيلي منهم، فضل كبير على النهوض بالحركة الأدبية عموما.. ووجدتني أسهب يومها في الحديث عن شاعرنا العاصفة، راشد حسين، باعتباره رائدا للحركة الشعريّة في الأرض المحتلة، وعلاقته بالشعراء الآخرين والذين كانوا قد عرفوا بشعراء المقاومة.. ولم أكن أعرف يومها، انه سيقضي هو الآخر محترقا، ووحيدا، إلا من قصائده ودواوينه وأوراقه ومكتبته التي احترقت معه، في شقة معزولة، من عمارة مجهولة من عمارات مدينة نيويورك.. ودون أن يدركه أحد، او يفطن اليه أحد.. وشاء القدر أن أكون رفقة الشاعر محمود درويش في مركز الابحاث الفلسطيني في بيروت حين أتاه الخبر تماما كما شاء حين مرّ بي ومحمود في حيفا مودعا وهو في طريقه إلى أمريكا عام ١٩٦٦. بات عندنا ليلتها وكنا نسكن سويّة.. وفي الصبّاح ودعنا الى ميناء حيفا.. وارتحل.

وضع محمود سماعة الهاتف.. قال ودون أن ينظر إليّ: تكسر صوته «مات راشد حسين.. لقد احترق» ثم أطرق طويلا، تاركا لغرّته المناسبة على كفه المظللة لدمعه وهو يتمتم.. «كنت أعرف يا راشد.. كنت أعرف.. فقد كانت النيران دوما تسكنك».

أذكر انك يا حلاج لأيام تلت.. لم تكلم حين عرفت أحدا، ولم تخرج من بيتك في بيروت حزنا عليه.. أو ربما حزنا عليك وقد استشعرت لسع النار.. وحين أتيت إليك وقد افتقدتك.. وجدتك وقد كنت منهمكا أنت باشعال نيران ألوانك المتقدة فوق قماشك المشدود الى الحامل..

في تلك الامسية القصصية في دمشق تقدمت شبه منحن وبهدوء نحو المنصة التي كنت أجلس خلفها يا حلاج- هل تذكر- وسحبت المجموعة القصصية من أمامي ودونما استئذان، ثم عدت الى مكانك ورحت تتفحص لوحة الغلاف المزينة بالمصابيح العتيقة التي تلقي أضواءها الصفراء على شارع وادي النسناس في حيفا.. تمشيًا مع عنوان المجموعة.. «الشارع الأصفر» ثم سألتني وبسمة محبة في عينيك عمّن يكون الرسام، عبدالله يونس، وهو الرسام الذي صمم غلاف هذه المجموعة، ثم اتبعت سؤالك وقبل أن أجيب عليه، عما اذا كان ثمة حركة فنية تشكيلية في فلسطين المحتلة عام ١٩٤٨ وكانت الارض المحتلة في تلك الفترة لا تزال مجهولة، ما عدا عدد قليل من الكتاب والشعراء فقط الذين كتب عنهم وعرّف بهم بفرح العاشق كاتبنا الكبير الراحل غسان كنفاني، وبعض النقاد مثل محمد دكروب ورجاء النقاش وغيرهم.

كان عبدالله يونس حين تعرفت إليه لا يزال رساما مبتدئا غير معروف شأنه شأن الرسام عبد عابدي الذي وضع لي غلاف روايتي الأولى «المشوهون»، وكذلك مسرحية «بيت الجنون».. وكلا هذين العملين كانا قد سبقا مجموعتي القصصية «الشارع الاصفر».. وهو الذي قدم لي عبدالله يونس الذي جاء من قريته «عاره» في المثلث ليزوره في حيفا.. وكان الرسام عبد عابدي وهو من سكان وادي النسناس في حيفا، حين تعرفت اليه هو الآخر شابا صغيرا ويعمل حدادا في حياته العادية، كالرسام والكاتب سهيل أبونوارة من مدينة الناصرة وصديقي في المدرسة الثانوية، والذي أكمل دراسته في كلية الفنون الجميلة «بتسال إيل» في القدس الغربية.. أما عبد عابدي ولحسن حظه، فقد تبناه الحزب الشيوعي واحتضنه، وراح يفتح له الآفاق لدراسة الفن التشكيلي وفن النحت، ومن ثم ارسله في بعثة دراسية الى كلية الفنون الجميلة في مدينة درسدن في ألمانيا الشرقية.

كنت تحدّق بي ليلتها وأنا أتحدث، وتتابع كل كلمة أتفوه بها باهتمام شديد كما لو كنت أتحدث عن أناس عشقتهم ثم غابوا، ولم تعرف عن اخبارهم شيئا منذ سنين وسنين حتى أتيتك أنا بها.. ولكنك اهتممت اكثر ما اهتممت

بأخبار الفنان المعروف آنذاك، عبدالله القرة، ربما لسيرته الغرائبية، او لصدى من سيرتك كان قد تردّد في سيرته.. فهو ابن لعائلة درزية متوسطة الحال من قرية دالية الكرمل الدرزية المتربعة فوق السفوح الغربية المطلة على البحر لجبل الكرمل.. ليس بعيدا عن توأمها قرية «عسفيا».

كان الصبي عبدالله قد ولع منذ الطفولة بالألوان والنقش على الحجر دون أن يعرف عن فن الرسم والألوان إلا ما تعلمه في السنوات المدرسية الأولى.. أما من فن النحت فلم يعرف إلا فن النقش على حجر البناء في المقالع.. وفي احدى جولاته الاستكشافية ذات يوم في الجبال القريبة من قرية عسفيا، وفوق القمة المطلة على الجانب الآخر من جبال الكرمل يسمى «المحرقة»، وجد الصبي عبدالله القرة نفسه يقف مشدوها أمام دير قديم للرهبان.. فراح يطوف حول الدير وعيناه تتعلقان بالتماثيل الحجرية للقديسين المرتفعة على جوانب الدير.. فهرع الى أقرب صخرة منه وراح يعمل فيها ازميله ومطرقته الصغيرة لنحت قديسه الخاص به.. وهكذا أصبح عبدالله الصغير ما ان يفلت من سجن المدرسة حتى يهرع الى الجبال والى ديره القديم، مخفيا ازميله ومطرقته في حافظة كتبه.. حتى بدأ أهل القرية يظنون به الظنون، وخاصة رجال الدين المتزمتين، الذين أشاعوا بأن شيطانا ما يسكن روح الصبي.. هذا ما رواه لي شاعرنا الجميل سميح القاسم حين عرّفني اليه فيما بعد..

ثم رويت حكايته مع بعض الفنانين اليهود ممن يحتلون قرية عين حوض الساحرة، تلك القرية الفلسطينية المطلة من فوق سفوح الكرمل على البحر.. والتي قاوم أهلها هجمات العصابات الصهيونيّة مقاومة اسطوريّة الى أن سقطت.. وقد ظلّت مهجورة بعد ان هُجّر عنها اهلها، حتى أواخر الخمسينيات حين بدأ الفنانون اليهود باستيطان بيوتها الحجرية الجميلة واتخذوا منها مسكنا وقرية للفنانين اليهود.. ومرسما كبيرا لهم..

كيف ومتى تعرف عبدالله على بعض هؤلاء الفنانين فلم أكن أذكر تماما، وكل ما كنت أذكره انه التقى بعضهم حين كان ينقش الصخر في الجبال فيما بعد، بينما كانوا يبحثون عن صخور لمنحوتاتهم.. ثمّ توطدت علاقته بهم فعاش وترعرع بينهم ودرس على أهم الفنانين التشكيليين الذين كانوا يحتلون هذه القرية.. ومن ثمّ اتخذ هو الآخر بيتا له ومرسما خاصا به في احد البيوت العربية القديمة..

ثم سافر بعدها الى الولايات المتحدة بصفته فنانا اسرائيليا، إذ كان يوقع لوحاته باسم «عوباديا» وهي الترجمة العبرية لعبدالله، أو بالأحرى الآرامية، وقد لقيت لوحاته ونمنماته رواجا ونجاحا كبيرا في المعارض الأمريكية.

ولم يكن يعرفه من الوسط الثقافي أو الادبي حق المعرفة في ذلك الوقت إلا نفر قليل، إلى أن عاد من الولايات المتحدة الى دالية الكرمل في زيارته الاولى، والى بيته في قرية عين حوض والى مرسمه في منتصف الستينيات، ثم أقام معارضا للوحاته ومنحوتاته في المركز الثقافي «بيت الكرمة»، التابع لبلدية حيفا، حيث قدمني صديقي سميح القاسم إليه، ثمّ ما لبث أن اصطحبني بعد عدّة أيام الى عين حوض، حيث نزلنا ضيفين عليه في بيته ومرسمه ليومين متتاليين.. وهكذا بدأت علاقتي به والتي لم تدم طويلا.. أما لوحاته وأعماله الفنية، فقد كانت تشي به في غالبها، رغم مدلولات توقيعه عليها، بما كانت تختزنه من تراثه الفلسطيني الدرزي المتجذر والعميق، وطفولته الجبلية، الى أن استحقت منه وبعد أن توطدت علاقته بنا، وبالشاعر سميح القاسم خاصة، ان تذيّل باسم «عبدالله القرة» بدلا عن «عوباديا».

كنت تجلس يا حلاج يومها صامتا، وعيناك المتصوفتان يا صديقي ترحلان معي بعيدا، وتحلقان فوق جبال الكرمل وفوق قرية عين حوض، ودالية الكرم وعسفيا وحيفا، والدير القديم في المحرقة.. والمطل على البحر من الغرب، ومن الشرق على مرج ابن عامر.. ولا ادري ما اذا كانت قد وصلتا حيث ولدت أنت ونشأت في قرية سلمة، في الناحية الاخرى من فلسطين.. ولا أدري أيضا لماذا كانت عيناك المحدقتين بي تستحثاني على الاستطراد في الحديث عنه وما تتسم به شخصيته الجبلية بشعره الأشعث دوما من نزق عفوي، كنت أنظر وأنا أتحدث طيلة الوقت إليك.. كما لو كنت أتحدث اليك واروي فقط.. ولم أكن اعرف وأنا انظر اليك بأنك أنت هو، ذلك الرسام الفلسطيني، مصطفى الحلاج، ولكنني كنت على يقين، لما كنت تبديه من اهتمام، بأنك لا بد وأن تكون رساما أو نحاتا.. ولما كان يوحي به شعرك الأشعث، وعثنونك الصيني الدقيق، وجسمك الناحل، ونظرتك الذاهلة دوما.. ولم يكذبني حدسي.. فما ان انتهيت من حديثي حتى نهضت تصافحني بحرارة، وصديقنا الكاتب الضاحك الساخر

دوما ولو من نفسه، رشاد أبوشاور، يقدمك لي ساخرا من حماسك لشبيهك عبدالله القرة، كما قال، ثم انضم الينا الشاعر أحمد دحبور، والكاتب يحيى يخلف، والعميد محمد الشاعر، وجمع من الكتاب والشعراء السوريين الذين لم أكن قد تعرفت اليهم بعد، والذين أحاطوني في ذلك اللقاء بحب دافئ وعظيم لا يزال يرافقني ويحميني ويوقظ الحنين بي دوما الى دمشق.

أصررت حين خرجنا من المركز الثقافي، ان نكمل سهرتنا في قبوك العتيق.. منزلك.. مرسمك، وقد أعجبت يومها انا أيما اعجاب باسم الحي نفسه «الجسر الأبيض» هكذا كان اسمه.. وما ان دخلت قبوك حتى طالعتني خيولك السابحة فوق مرج جدرانه، بأشكالها الغريبة العصية ولونها الفاحم.. فرحت أتأملها مشدوها، وأنا العاشق للخيل وفارسها القروي.. الى أن انزلني عن صهواتها صهيل رشاد أبوشاور الضاحك.. «خيول الحلاج يا توفيق لا تمتطى ولا يحرث عليها.. فابحث لك ايها الفلاح القادم الينا من فلسطين عن خيول غيرها» قال.. وكان يقصد قصتي «الفرس» فضحكنا جميعا.. وقد أعجبني تعقيب رشاد على خيولك العجيبة.. ثم امتدت بعدها سهرتنا حتى الصباح.. وهكذا يا حلاج عرفتك.. هكذا يا صديقي بدأت علاقتنا التي لم تنقطع لسنوات طويلة والى ان فرقنا الاجتياح الاسرائيلي لبيروت.. وما من مرة كنت أزور فيها دمشق الغالية علينا.. إلا ويكون قبوك في «الجسر الأبيض» ملتقى جميع الاصدقاء والأحبّة.. كانت الشلة تنطلق من مقهى النجمة في موكب صاخب نحو قبوك، وشاعرنا العزيز علينا جميعا.. الحانق دوما والمستفزّ، نزيه ابوعفش، يتقدمنا، يتبعه أحمد دحبور وممدوح عدوان وعلي الجندي، ثم ما يلبث أن يأتي رشاد أبوشاور ويحيى يخلف والفنانان زيناتي قدسية وعبدالرحمن ابوالقاسم، فيمتد بنا السهر بين نبيذك السيء الرخيص، وبين خيولك ونسائك المسترخيات فوق الجدران الكالحة حتى الصبّاح.. الى ان قررت المجيء ذات يوم الى بيروت.

كانت الحرب الأهلية على أشدّها.. وبيروت مرجا من الخراب والدم كانت.. جئت تبحث وسط ذلك الخراب عن ذاتك، وعن كنه الموت الفلسطيني المجاني والمباح في شوارع بيروت وفي مخيمات اللاجئين على أطرافها.. كنت تلتفت إليّ وتقول ساخرا كما عهدتك دائما، «نحن أيضا لنا سرياليتنا».. وانه الآن فقط وفي هذه المدنية يبدأ عصر السريالية العربية.. ولكي تعمق أنت من سريالية وجودك في بيروت، استدعيت صديقك القديم، الرسام مصطفى الكركوتلي، لكي يعيش معك في تلك الشقة الارضية المتواضعة في منطقة الظريف، ليس بعيدا عن شارع الحمراء، وعن الخط الفاصل.

وتلك الأرض التي كانت مسيجة بسياج سلكي مشبك، كما لو كنت تملك الارض كلها.. وكان يطيب لك ان تسميها «الحديقة».. هكذا بدأت أسميها انا أيضا.. ولانها كانت حديقة، تمنيت لو انني أجلب لك حيوانا أليفا يقطنها او طيرا، لكي يبدد وحدتك.. فما كان مني إلا أن اتيتك ذات مساء بسلحفاة وجدتها في الأرض البور أمام بيتي في منطقة قريطم.. ولم أكن أتوقع انك ستفرح بها كل ذلك الفرح الذي تملكك وأنت تراها تتبختر في حديقة البيت فتخاطبها مدللا ومرحبا «يا حلاجتي الصغيرة.. أهلا بك».. ولم أكن أعرف فعلا بأنك تحب هذا المخلوق العجيب مثل هذا الحب وتجله.. وتعتبره فيلسوفك الأول.. ولأنه عصي على الاحتلال كما كنت تقول.. أي احتلال.. ولأنه من فرط حبه ببيته، جعله جزءا منه كي لا يحتله أحد.. او ليستولي عليه أحد.. حتى لو احتل الغاصبون أرضه واضطر الى اللجوء او الهجرة، فانه يهاجر وبيته فوق ظهره، ولا ينتظر منة من أحد، حتى ولا من وكالة غوث اللاجئين، كما هو حالنا نحن في كل المهاجر العربية.. فلسفة طريفة يا صاحبي ولكنها وجهة نظر..

هكذا كنت يا حلاج بسيطا، زاهدا.. وحكيما وهازئا بكل ذلك الجنون المتراكض في شوارع بيروت، وفي أزقة بيروت، وفي سماء بيروت.. القذائف تتهاطل فوق بيروت وأنت تجلس الى حامل الرسم وتغيب.. الرصاص يلعلع في أزقة بيروت، والموت يعربد في الشوارع وأنت تجلس لتتأمل سلحفاتك الحلاجية او تتسابق معها.. او تخرج من بيتك وتأتي اليّ قاطعا كل تلك المسافة من الظريف الى قريطم في جحيم القصف وجنون الموت المعربد في كل شبر من الطريق.

أتذكر يوم تهاطلت القذائف بالقرب من فندق «البرستول» وأمام قصر ذياب في قريطم من خلفك ومن أمامك وأنت في طريقك إليّ، ثم راح الرصاص يلعلع، ولم يكن ليخطر ببالي قط انك يمكن أن تكون في طريقك إليّ.. ولا ادري أي هاجس خامرني يومها بانك قد تفعلها

حقاً، فخرجت الى الشرفة أتفحص اول الشارع المؤدي من قصر ذياب الى بيتي في عمارة الزهيري نزولا.. كاد قلبي يسقط وأنا ارى شبحك يتسلل في الاضواء الخافتة الهوينى في وسط الشارع تماما، كم لو كنت تمشي على سديم عابثا بعثنونك كعهدك دائما.. سقطت قذيفة من خلفك فلم تلتفت وكأن شيئا لم يكن.. وحين صرخت بك استحثك لوحت لي بيدك وتقدمت.. وفي الباب وقبل ان تلقي التحية رحت تطمئنني بأن لا اخشى عليك، فعمر الشقي بقي وأنك عصي على الموت.. هكذا كنت تعتقد وتؤمن، يا حلاج لأنك ابن الشمس الطالعة أنت، ومنذ ان وطئت قدماك أرض مصر، ولبست خيش الزهد في معابدها القديمة.. وحملتها فوق رأسك الاشعث ومشيت عاريا خلف ذلك الحيوان الخرافي الولود ذي الاثداء العامرة بالحليب والحياة، يا من عاشرت ايزيس واوزيريس سنين وسنين وأمنت بالخلود والابدية وفي الحياة ما بعد الموت، واعتقدت جازما أنك روح لرسام قديم كان قد قضى العمر في أقبية الاهرامات وقبور الملوك الفراعنة ثم عادت وانبعثت فيك.. فقد عشقت مصر يا صديقي كما لم يعشقها فنان من قبل.. كما لم يعشقها مصري من قبل.. كأنك لم تبتعد عنها.. كأنك لم تزل كنت في أسوان بعد، وفي الاقصر وفي معبد الكرنك وفي وادي الموت.. والقاهرة.. حتى لهجتك التي ورثتها في الأقصر وأسوان التي عشت فيها شبابك لم تفارقك بعد ولم تهجرك .. ظلت هي الاخرى وفية لك.. ساعات وساعات يا صديقي كنت تحدثني وتحدثني عن تلك السنوات التي قضيتها هناك في هياكل الفن الفرعوني. واستخدامك للألوان الفرعونية التي كنت تستخرجها بنفسك من الرمل والتراب والصخور في الاقصر.. كنت دائما تبحث عن الخيط الواصل بين أرض كنعان وارض مصر من خلال المنحوتات وألوان الرسوم فوق جدران المعابد.. لكي تعيد لوحدتها روحها بريشتك أنت ولكي تعيد بعودتها انبعاث الروح بشعبك الفلسطيني من خلال موته اليومي وخرابه.. والإله «مين» المتحفز دوما في لوحاتك كفيل دوما بالحفاظ على استمرارية هذا الشعب وتوالده الى أبد الأبديّة.. فلا ينضب هو ولا يفنى.. هكذا آمنت.. ولذا.. بأنك لن تموت آمنت أيضا.. ولن تستطيع كل قذائف الجيوش المتهاطلة فوق بيروت وشوارعها وأزقتها بقادرة على ان تصيبك.. لأنك لم تكمل مشوارك بعد ولم تنجز مهمتك التي انبعثت من أجلها.. جداريتك التي تحلم بإنجازها، والتي ستؤرخ فيها لنضال الشعب الفلسطيني بل ولحضارته وتاريخه منذ فجر التاريخ وحتى يومنا هذا وبأطول وأعرض جدارية عرفها الفن التشكيلي الحديث.. وكما قرأ العالم تاريخ مصر وحضارتها عبر جداريات قبورها واهراماتها.. هكذا سيقرأ المؤرخون وبعد آلاف السنين تاريخ الشعب الفلسطيني وحضارته.

وحين رحت استفزك ساخرا، بانك قد حددت يوم القيامة موعدا لانتهائك من جداريتك هذه.. أجبت وبكل بساطة بأن ذلك صحيح.. وانك في اليوم الذي ستنتهي فيه من آخر ضربة فرشاة في جداريتك، فان قيامتك حتما ستقوم.. اية نبوءة هذه التي تنبأت يا صديقي، وأي توقيت صارم هذا الذي وضعته يا أيها الراحل عنا لرحيلك؟.. ولماذا رحلت برحيلك جداريتك التي كنت تعيش من اجلها.. ومعك؟ ولماذا يا صديقي احتراقا.. أهل هي النيران التي لابد وان يكون أعداء شعبنا هم الذين أشعلوها بتاريخه وإرثه الحضاري المسطر بدم ريشتك على جداريتك فداهمتكما؟!. لم تكن النيران تلك قضاء وقدرا، ولم تكن اهمالا او صدفة كما قيل وقالوا.. بل نيران أعدائنا هي التي كانت مصوبة نحوها.. يقول حدسي.. فأية نيران عبثية تلك التي تتقد بنسغ الروح وتشتعل.. وهل هي النيران يا حلاج حقا، أم هي روحك التي اشتعلت فأشعلت بها الدنيا من حولك وبكل ما أبدعت يداك.. وكان جسدك الناحل، الفتيل هو.. وهو عصف الرياح الذي سعر منها اللهيب.. وأذكى أوارها.. فكيف إذن وهو العصي على الموت احترق!! وكيف على النار يكون عصيا وهو جوهرها.. وهو احتراقها.. وهو نورها وطهرها.. كما شعبك الفلسطيني يا أيها الناسك المتعبد.. كما فلسطين.. أفهو النذير يا حلاج إذن.. أم هو النفخ بصور روحك وأنفاسك الاخيرة وعصف نيرانها لقيامة هذا الشعب التي شهدت ورأيت فيما يرى الأنبياء، ففديت لكي تكون قيامته الاخيرة التي تقوم وموته واحتراقه الذي لا ينتهي ولا ينطفئ.. انبعاثا وحياة لما بعد موته واحتراقه وخرابه.. كما بعل.. كما اوزيريس.. كما تموز.. وكما النيل العظيم، الذي عشقت يا حلاج وقدّست، وعبدت.. كما الأردن.. فسلام عليك يا صديقي.. وإلى أن نلتقي.. وقريبا.. ألف سلام.

نائمة إلى قبر النخيل

حسان عزت*

اذا كان الأسد هو حاصل مجموع لحم الخراف فتصوروا إذاً أن الخراف ذرات رمل، وان الاسد نخلة في الصحراء تزأر بصوتها وهي تهش غيوم السماء بعيداً.

قالت نخلة لأختها: من يلمس حدود الوجع؟ وانطوت على نفسها تئن في بغامٍ مكتوم..

لم تكن نخلات من اللدائن، ولم تكن من نخل الزينة الدارج الذي يضعونه في ردهات الفنادق وزوايا محلات السوبر ماركت العصرية تكملة لديكور المكان.. كانت نخلاتٍ حقيقية، طبيعية، من لحم ودم، تحب وتحاول ألا تكره.. يأخذها الاحساس حتى أقاصيه، مثل البشر الذين لم تترمدَ أرواحهم باللهاث وراء السراب، وكان الفصل في عزِّ الحلي والثمر:

ها هي صبية تميس بالعثاكيل من تمر الذهب.

ها عشر نخلات.. عشرون.. ثلاثون.. خمسون.. مائة.. نهر من نخيل اصطف مثل عسكر العروض ولا يجري، واجهة من البيادق الثابتة في رقعة اللعب، رصت بهندسة متقنة.. تميس في لحظات مستذكرة صحراءها البعيدة، ومرابع الإمارة الاولى، بعضها يحنّ، بعضها يروحُ الى البعيد ويرنو، وبعضها يأخذه الجنون، فيقطع حبال الوقت ولا يستطيع، وله حكاية مع المدن المرسومة بالاسمنت والحديد.. وتلفتٌ إلى مهاد العز والصبا، يوم كانت الحرية كل شيء وما عداها باطل.

من يلمس حدود وجعي؟.. قالت نخلة لأختها واستذكرت أمة وأخوة ومرابع حنان، وربما عنّ على بالها من ذلك موّال من مواويل البوح، ونسمةٌ من قصائد الضنى: (لو كنت يوم..) التفتت عفراء الى أختها وتمتمت كمن يحدث نفسه: لم أحمل هذه السنة، وأنا أغبط حملك يا أختي، ثم التمّت على نفسها كمن باح بشيء لا يجوز له.. أجابتها سعفاءُ حانيةً ومطمئنةً: لا بأس عليك يا أختي، فالحال الذي نحن فيه لا يجود كثيراً، لقد آذانا المهندس فحدَ لنا بيوتنا وهواءنا وجيراننا المحيطين بنا.. تأملي ما نحن فيه، كل شيء مرسوم بمقدار، وأنت على ما أنت عليه من الحساسية والرهافة والرقة، فاصبري يا أخيّةُ.

أجابت عفراء: ويلي كيف اصبر على وضع لا خيار لي فيه، فلا أنا بالحرة التي تختار أنسام روحها، ولا أنا بالميتة فأرتاح.

مسّ سعفاء شعور غريب بين القهر والمرارة لأختها، ولم تدر كيف تخففت عنها لتأخذ بأختها الى برِّ الطمأنينة.. قالت بصوت يغمره الحب: هوّني عليك، إنك تقسين على نفسك وتؤذين روحك، ستحملين العام القادم كما يليق بك، وسوف أقتسمُ معك حمْلي الآن، فما أنا بدونك وأنت توأمتي؟.. ابتسمي هيّا ابتسمي، فلولاك لم يكن حملي كبيراً.. وراحت سعفاءُ تلاطف أختها وتحنو عليها مخففة، وقد أطلقت رموش أجنحتها الناعمة مرْوحة تنسم بها نحوها، شيئاً فشيئاً.. حتى بدت عفراء تستسلم إليها مثل طفل يميل الى النوم. تابعت سعفاء: أيْ أخيّتي.. أنت التي حميتني في أيام حملي الأولى من ذلك البرد الذي أصاب أجسادنا، وغطيتني من هجمة الحر الداهم وكان سعفي غضاً.. أنت التي تركت لي نسغاً أكثر ولم تشربي كفايتك منه.. وأنا لولاك يعلم الله كيف يكون حالي.. هيه.. ابتسمي..!

فعلت العذوبةُ فعلها في عفراء، وبدأت تتحرك مقتربة من أختها تريد عناقها.. فكرت سعفاء بأختها النخيلة وبسخطها المشروع.. ضغطت على مشاعر الأسى مخفية لها ومكابرة، فالهواء الذي تتنسّمهُ مع أخواتها أصبح مختنقاً ببترول السيارات، وضجيج المكيفات، وروائح الأفران الكهربائية السريعة، وحتى الماء الذي تشربه يختلط بالمحاليل الكيميائية وأدوية العشب.. إيه.. أينك يا صحراء العطش وبادية الروح.. حتى

* شاعر وكاتب سوري مقيم في الامارات

عطشك كان أكثر رحمةً لأنه بلا منّة، حتى أنسامك كانت شفاء للنفس من غبار وهجير!
كان الشارع يعجُ بحركات السيارات الذاهبة الرائحة فلا يسمع حوار النخيل ولا يعبأ بهمس الأشياء أحد، وكانت الأبنية والأبراج على جانبيه تشكلُ سوراً حول النخيل اشبه بأسوار المقابر، أو عوارض المعالف في حظائر البقر.. أبنية من الإسمنت والبورسلين والزجاج العاتم، قبور للبشر من نوع آخر يأوون إليها مدارين سوءات موتهم، وقد أعدَها المهندس الماهر بجماليات الألوان والخطوط والأشكال المعجزة.. حالمون من البشر والخلائط ينوؤون تحت ضغط الحاجة والتعب ونفاد الصبر، كلٌ أثقلته رغباته وأحماله المركبة الوافدة والراهنة التي اصطحبها معه والتي أنشبت هنا.. مغلوبون من كل لون ينضغطون كالسردين، أشكال وهيئات وروائح تنفذ ببعضها فتفقد خصائصها الإنسانية، وتسفح عطنها وتنتنها في الزوايا والمداخل والمصاعد المنمّقة.. أعمار تزول، أعمار تمضي، أعمار أيام لا تساوي طولها، مسامير لا تخرج ولا تنغرن، شواهد مغطاة بالقار والكلس الكالح الغريب، أين القمر في عزه، والحب الذي كان.. وأين؟
قالت عمارة لجارتها.. لم تقل.. رطنت بشيء غامضٍ وجافٍ.. لقد أجادت الامتثال والسكوت حتى تنوء بحملها بعد عقد من السنين أو أكثر، فتهوي صريعة بداء الرطوبة والقهر، وإن لم تهوِ يجهزون عليها بما حملت من أنين الوجع وصور البؤس وعري الأرواح.
حتى المرايا تشحبت ألوانها من كثرة ما ترى فتصفرّ وتهترئ وتتشقّق مثل سهوب اليباب في أبدْ.
وقف مسمار صدئ في النافذة يتأمل المشهد.. تلّفت في غرفته بالأشياء والجدار والسقف وخزانة الثياب. حاول الكلام فلم يلتفت إليه شيء، كانت الأشياء غارقة في صمتها وأثقالها البليدة، حتى أنينها لم يخرج عن أخاديده الضيّقة اللزجة، فماذا تحكي ولمن؟
تأمل المسمار عمره الضائع ورحلته المشوبة بالوجع، حتى الحديد لا يحنّ عليه، حتى الألمونيوم لا يعرفه، حتى أبواب الخزانة المضغوطة من النشارة والمقوّى غير معنية به أو بمشاعره الناصلة.. نهرٌ من السيارات يجري في الاتجاهين، خنافس صغيرة وارتال من الصراصير الملونة اللامعة تشعّ وتُعبُرُ.. حركة من الأسى الغامض المستديم.. محطة أدنوك تستقبل بعضها لتملأ خزاناتها بالسموم والشحوم وتقنعها بمماسح الرضا، تضخ السائل اللامع، وترفع عنها بعض الغبار الوسخ.. كانت السيارات في عبورها أشبه بحركة الزمن وقد ارتبطت بعقارب الوقت، وكان خط قبور النخل بين الشارعين مقيماً على حالة، معزُّون.. فضوليون.. مفجوعون.. مأتم دائب الحركة لا يمل العبور، ولا يقفُ ليتلو فاتحةً على الفقيد الغالي، أو يلتفت الى رتل الموتى المضيَع من النخيل.
شهد المسمارُ كل ذلك، وهجس به، ولمّا تيقّن أن الموت يسكن الأشياء، يلبسها ويحيطُ بها، يحاصر هواءها وماءها.. لما تيقّن من كل ذلك نزل إلى قبره وتغطى بالصمت المقيم، لا يفكر أو يحلم ولا يهجس بحياة أو قلق.
كان السديم يزحف على طرف المساحة الباقية من المشهد، محملا بجيوش الرطوبة، وهو يغطي «المارينا مول» بقبابها المستعارة المقلوبة، فتغيب الصورةُ حتى لا تبين، وكان في القريب مئذنتان لجامعٍ آثر البقاء لاطياً بين الأبراج وداخل حديقة الإسمنت.. خرج من فم المئذنة الصغيرة صوتٌ طفلي طري الزغب لا يكاد يجيد الحبْو: الله أكبر الله أكبر.. كان الاختلاط واللعثمة باديين في الصوت، أشبه بحمامة الصباحات الأولى التي لم تجد الصداح، ولم يكن يسمع ذلك النداء إلا بضعة مصلين، لا أحد يعرفُ كيف خرجوا من قبورهم بأكفانهم البيضاء وسراويلهم الناصلة اللون..
سمعت النخلتان النداء فتقلبتا في قبريهما عسى أن يمدّ أحدٌ إليهما يده ويصطحبهما إلى صلاة الصبح، بعدما طال ليلهما، وقلق نومها، وأثقلتهما الكوابيس.. ولم يمد أحدٌ إليهما يداً أو يعرهما بقية انتباه..
لا أمهما أيقظت، ولا أبوهما عاد من خلوات الليل..
عادت النخلتان إلى نومهما الضائع تحت رخام التمدد والهواء الجامد...

تحولات

أحمد محمد الرحبي*

دخلت زينة الأرملة منزلها وأوصدت خلفها الباب. وضعت سلة السوق على طاولة المطبخ ثم وقفت عدة دقائق تتفحص بيديها ما جلبته وفكرت: البطاطا أفضل مما كانت عليه العام المنصرم، جيدة ونظيفة.. لو تظل هكذا دائما!!. ثم تمتمت وهي عائدة إلى السلة بعد أن وضعت البطاطا على أحد الرفوف: من يعرف.. ربما من الأفضل هكذا، موسم جيد والآخر ليس كثيرا، طعمها يصبح أشهى، من يعرف!. تناولت ما تبقى في السلة ووضعت كلا في مكانه المخصص معلقة على كل شيء: تارة بأنه أصغر مما يجب وتارة بأنه أغلى أو أرخص مما كان عليه حتى انتهت إلى جيب في ظهر السلة، فتحته وتحدثت بصوت واضح: والآن دورك أيها البذر. أخرجت ثلاثة أكياس بحجم الكف ووضعت كيسين على صحن فوق البراد ثم خرجت من المطبخ بواحد.

كان صباحا ربيعيا مشرقا، وكان هواء المحيط يعبث بأفكار العجائز الجالسين على شرفات المنازل. جلست على أريكة في الشرفة الملحقة بغرفة النوم وباشرت في تقشير البذر.. بعض منه مجوف بلا لب، وهناك الذي نخره العفن، وعندما تلذعها مرارته وهي سارحة بأفكارها، يلتوي وجهها فتبصق به في إحدى زوايا الشرفة. بعد ساعة من جلوسها رفعت الورقة التي تكوّم عليها تل هرمي من القشر وفكرت «لماذا دائما وأبدا يوجد بين كومة القشر حبات غير مفتوحة!؟». في المطبخ أعدت صحن حساء وجلست ترشف منه حتى آخر قطرة، مؤكدة لنفسها عكس ما تردده برامج الصحة في التلفاز بأن البذر يقتل الشهية وقالت: «لا يقتل شيئا، وفوق ذلك يساعدني على التفكير»، ثم عادت إلى الشرفة بكوب شاي. كان بعض القشر ملقى على الأرض، وحبة واحدة غير مفلوقة في وسط الطاولة. أمسكتها بين إصبعيها وفكرت مبتسمة «يدفعنا إلى التفكير لتنجو بعض حباته من الأكل.. لا يوجد شيء بلا مقابل!».

كانت نصف متعلمة، تداوم على قراءة الصحف، وهي عادة ورثتها من زوجها الراحل. لا تعير انتباها إلى أخبار السياسة فأحزانها تكفيها: ترملت في منتصف العمر ثم هاجر الابن إلى بلاد أخرى تاركا إياها في قبضة الوحدة ولوعة الشوق. كل صباح تحمل سلتها وتخرج إلى السوق وفي رأسها يقين بأن السوق، ولو كان صغيرا كسوق مدينتهم، إلا أنه يخبئ دائما ما هو جديد، ثم تقضي صفحة نهارها بين المطبخ والشرفة. وما أن يأتي المساء، حتى تقع فريسة للهواجس وثقل الزمن، وتبدو، وهي تسحب خطاها، كأنها عجوز في أرذل العمر.

على مرمى حجر من مكانها، وفوق رصيف الكورنيش الذي يفصل بين منزلها والشاطئ، انتصبت لافتة هي الأكبر من نوعها في المدينة، وقد كتب في جزئها الأعلى : المهرجان الثقافي التاسع، في الذكرى الألفية للمعري، وفي الوسط رسم تشكيلي للشعار، ثم في الأسفل، قرأت وهي تمسح دمعتين سالتا منها: تنظيم بلدية المدينة. دخلت منكسرة إلى غرفتها وتمددت على السرير وهي تجهش في البكاء، متذكرة زوجها الذي كان يعمل موظفا في أرشيف البلدية.

أيقظها رنين الهاتف فوثبت إليه راكضة. بيد أن الحزن هجم على قلبها وهي تسمع في الطرف الآخر صوتا غير ما كانت تتمناه .

كان المتحدث زميل زوجها في العمل، وكان اتصاله – كعادته نهاية كل شهر– ليذكرها بموعد راتبها الاجتماعي، وطلب منها، بعد مقدمة قصيرة أن تستضيف في بيتها صديقا له جاء زائرا للمهرجان. وشرح لها بأنه شاب طيب في عمر ابنها وبأن كل الغرف في الفنادق القليلة حجزت للزوار الرسميين. وافقت من غير أن تشعر بما تقوله، ودخلت المطبخ بخطى ثقيلة ثم خرجت بكيسي البذر وجلست أمام

* كاتب من سلطنة عُمان

التلفاز مشغولة الفكر بابنها الذي تأخر اتصاله.
في المساء، جاءها زميل زوجها برفقة الضيف، واضطر بأن يعيد ما قاله في الهاتف حين وجدها تنظر باستغراب إلى الشاب. أفسحت له الطريق من غير أن تخفي اضطرابها ، وأشارت إلى الغرفة التي سيسكنها وإلى الحمام والمطبخ ثم دخلت غرفتها وأطفأت الضوء.
تقلبت كثيرا في تلك الليلة، وأصاخت سمعها إلى أية حركة، وعدا صوت صنبور الماء الذي انفتح مرتين ثم صمت، لم تلتقط أي صوت آخر. وحتى ساعة متأخرة، ظل يحز في نفسها أن رجلا بعد زوجها ينام في البيت، وأخيرا، نامت بعد أن استقر في رأسها أن ترد المبلغ الذي أضافه زميل زوجها، وتعتذر له عن تأجير جزء من بيتها لغريب بأي ثمن كان.
في الصباح دخلت المطبخ وسخنت القهوة ثم جلست ترتشفها بنفس قلقة وكأن حلما عدوانيا تسلل إلى سريرها واغتصب راحتها. واكتشفت، وهي تغتسل، بأنها المرة الأولى التي تدخل فيها المطبخ قبل دورة المياه، واكتشفت أيضا أنها لا تذكر مرة بدأت إفطارها بالقهوة..
طفقت تذرع الشقة ذهابا وإيابا، وتدخل الشرفة ثم تخرج منها من غير أن تنتبه إلى المحيط المتلاطم أمامها. وتوقفت أكثر من مرة أمام باب الغرفة الموصد على الغريب وأمالت برأسها ناحيته، بيد أنها كانت تبتعد عنه خائفة وكأنها ارتكبت جرما ستعاقب عليه آجلا أم عاجلا. دخلت غرفتها ثم الشرفة وتهاوت متهالكة على الأريكة يخامرها شعور بأن حياتها تدخل طورا جديدا، وأن شيئا بحجم المحيط ليس بإمكانه أن يغسل ما أقدمت عليه. جلست حاسرة الرأس، حزينة القلب، مضطربة كشجرة هرمة تدفعها الرياح من كل اتجاه، وعبرت من أمامها ذكريات مع زوجها الراحل، فأحست بدموع حارقة يكسوها العار تصعد من روحها، غير أنها تراجعت قبل أن تفيض من عينيها عندما تسلل إليها من الغرفة المجاورة لحن أغنية قديمة، سرعان ما حوَّل ذكرياتها إلى جهة أخرى.. مشرقة وهوائها عليل.
كانت الأغنية عزيزة على قلب زوجها حتى نهاية عمره، فشردت بذهنها وهي تردد مقاطعها، وذهب عنها شعور الذنب ليحل محله لوم ذاهل من نفسها المتطيرة. وعندما سمعت صرير باب الغرفة المجاورة، اندفعت خارجة بخفة طير حبيس سرح سبيله.
كان هو قد دخل الحمام ففكرت بأن تعد إفطارا لهما، وعندما أحست بخروجه سبقته إلى الممر ودعته لتناول الإفطار في صالة الطعام.
في الصالة، كما في باقي الغرف، لم يكن هناك ما يشير إلى أن زوجها الراحل كان أكثر من موظف في إحدى المصالح الحكومية. فاختيار الأثاث وأماكن وضعه تعكس روحا كسولا سحقها روتين العمل اليومي وكبل عمرها أبراج الملفات الرسمية، وكان كما لو أن أية حركة منه خارج الروتين ستقوض تلك المملكة الورقية الكئيبة على رأسه هو دون سائر الخلق.
جلس قبالتها أمام طاولة الإفطار، وتمايل على الكرسي وهو يقلب عن عبارات الشكر المناسبة، بيد أنها أحست بما يعتمل في نفسه، فقررت أن تقطع عليه أفكاره، وتكشف له منذ البداية بأنها تضيق ذرعا من الكلفة.
– ما هي حكاية المهرجان؟ إن كل ما أعرفه أنه يبدأ مع بداية الربيع.. سألته وهي تنظر من النافذة إلى لوحة الإعلان في الشارع.
أما هو فقد بدت على وجهه ملامح مستخفة بالسؤال، غير أنه استدرك نفسه وهو يرمق الأرملة بزاوية من عينه، وتحدث كمن يسر إلى نفسه:
– مهرجان عادي يقام كل عام في مدينتكم الجميلة.
– هل أنت واثق من ذلك؟.. سألته بنبرة قوية. فتبادر إليه بأنها مختلة العقل. وقال بصوت مضطرب:
– ربما .. أظن ذلك.. غير متأكد! ثم أطرق برأسه على طبق البطاطا المسلوقة أمامه.
– أنا أيضا غير واثقة من ذلك، تارة تبدو لي مدينة جميلة ومسالمة، لا سيما في موسم الربيع، وتارة أخرى تتحول إلى مدينة موحشة، قلقة، وكأنما تخشى أن يبتلعها المحيط بغتة وبدون سابق إنذار.. صمتت الأرملة خشية أن تسبقها الدموع لو أنها واصلت الكلام. بينما تحول تشكيكه في عقلها – بعد أن اكتشف

سوء فهمه – إلى عاطفة أحس بها تنهمر في داخله. بعد قليل أضافت لتبدد سحابة الحزن التي تسببت فيها:
– من هو ذلك الرجل الأشيب في لوحة الإعلان بعمامته البيضاء؟
قرر حينئذ أن يخلع عنه الحذر ويتحدث معها كما لو أنه بجانب تلميذة نجيبة:
– أبو العلاء المعري.. لا شك بأنك تعرفينه. الشاعر والفيلسوف الأعمى. ألف عام مرت منذ وفاته، ولكن فكره مازال....
تحدث الشاب كثيرا دون أن ينظر إلى وجه الأرملة الممتقع. وعندما توقف، ران صمت محرج بينهما، وصعد صداع خفيف إلى رأسها. ثم قالت وكأنها تعلن
– بطريقة ما – عن انتهاء ساعة الإفطار:
– إنك تقول كلاما ذكيا يا ولدي .
لدى خروجه سألها إن كانت لا تمانع بزيارة بعض أصدقائه إلى البيت، فأجابته موافقة بتلويحه خفيفة من يدها مع انحناءة جانبية برأسها.. مثلما تفعل الأميرات في السينما عند رؤيتهن للملك.
ظلت لأكثر من ساعة تنظر في سلة الخضار، وأحست بأن جدارا يحول بينها وبين الخروج إلى السوق، ثم أقنعت نفسها – أخيرا – بحقيقة أن البراد مملوء بالطعام، وبأنه لا وجود لحاجة تدعو للذهاب إلى السوق كل صباح. دخلت غرفتها وجلست على السرير. لم تكن لديها رغبة في الجلوس على الشرفة، فتمايلت في جلستها وأحست بالصداع يثقل على رأسها. تمددت على السرير واستسلمت لإغفاءة قصيرة.. حلمت بشيخ أعمى يعتمر عمامة بيضاء. كان واقفا وسط الشارع بينما المركبات تعبر مسرعة من جانبيه، وفجأة هجمت شاحنة وعبرت فوقه، فشهقت وهي ترقب المشهد من شرفتها، ولكن الشيخ ظل على وقفته وكأن شيئا لم يحدث، ثم أشاح إليها بوجه قوي صارم وقذف ناحيتها بعصا كان يتكئ عليها..
أفاقت على صوت ارتطام، وتألمت كما لو أن خنجرا تغرز في صدرها. قامت من السرير وهرعت إلى الغرفة المجاورة.. هناك، وجدت بأن الشاب قد أهمل إغلاق النافذة، فدفعتها هبة ريح قوية أطاحت بصف من الكتب كان قد جلبها معه. أغلقت النافذة وجلست تلملم الكتب وتعيد صفها على الطاولة، بينما أخذ الصداع يضغط على رأسها، ويزيد من وتيرته مع كل انحناءة لالتقاط كتاب أو ورقة. واستعادت صور الحلم فتساءلت: «من تراه يكون، ولماذا بدا غاضبا، وماذا يقصد حين رمى إلي بعصاه؟. في الوقت نفسه كانت تضع كتابا على الطاولة وتلتقط آخر قرأت عنوانه واسم المؤلف في صدر الغلاف «أبو العلاء المعري» فتذكرت ما قاله الشاب وحديثه عن الشيخ الأعمى.
وعندما جاء المساء، لم تثقل خطواتها كما يحدث دائما حين يغشاها الوله على ابنها ويتمدد شعورها بالوحدة. كان إحساسا لم تعرفه من قبل هو الذي يضغط على كيانها، قلقا يعصف بأركان نفسها كما لو أنها سفينة على وشك الغرق. وحينما سمعت جرس الباب، مضت متلهفة لتفتحه فدلف الشاب مع أصدقائه، ثم دخلوا الغرفة وأغلقوا الباب. جهزت لهم الشاي والحلوى ثم آوت إلى غرفتها الملاصقة. لم تنم بطبيعة الحال، وبقيت على السرير مفتوحة العينين، وظل ذهنها منفعلا بأحاديث الشبان، فعرفت بأن أحدهم يزاول الرسم، والآخر كاتب، في حين قل ما سمعت صوت ثالثهم. بيد أنه قال كلاما لطيفا على السمع والنفس. وعلى طاولة الإفطار – التي نعم بها الشاب كل صباح – سألته عن مهنة صديقه قليل الكلام، فأخبرها بأنه شاعر، ولم تسمح له بالخروج قبل أن يشرح لها ما عسر من أحاديث ليلة الأمس.
توالت أيام المهرجان وأوشكت على الانقضاء، ودخل بيت الأرملة أصناف من الناس كانت تجمع بينهم أحاديثهم الذكية (كما يحلو للأرملة أن تصفها بعد كل أمسية). وفي اليوم الأخير ودعت الأرملة زينة ضيفها وشدت بثقة على يده ثم آوت إلى فراشها.
وفي الصباح أخذت السلة وخرجت إلى السوق. عرجت على المكتبة ثم أخرجت من جيب في ظهر السلة ورقة سجل عليها عناوين لكتب ومؤلفين سمعت عنهم... وعند عودتها البيت، شاهدها معارفها من الباعة وهي تنوء تحت ثقل سلة الخضار التي امتلأت كتبا.

جامع البرتقال

مـــازن حبيـب*

ربما أحببتها، أو أحببتُ ذلك الصمت في عينيها. فضولي جرني إلى كل هذا، واستغرابي من هذين الشخصين. ربما لو كنت رجلاً يتصرف بطريقة مختلفة، ويرى الأمور جيدًا لما تعقدت. سواءً كان الأمر أني أحببتها، أو أعجبت بها، أو تعاطفت معها، فإني لم أملك من ذلك شيئاً في صالحها.

انتقلا إلى الغرفة المجاورة: زوجان لم يبدُ عليهما شيء غير أنهما عاديان. كان الرجل طويلاً وأشقر، وكانت السكينة تملأ ملامحه. أما هي فقد كانت قصيرة إذا ما مشت بجنبه.

لا أدري لماذا حدث ذلك في اليوم الذي قررت زيارتهما فيه. بدأت أشعر بالوحدة في هذا المكان، ولم يعد لي أصدقاء. ربما لم يكن ينبغي أن أكون ضعيفاً لأبحث عن أصدقاء، لكني لم أقابل سوى زوجها «أليكس». تعرفت عليه وسألته عن عمله، وتبين لي أنه يعمل في شركة لتعبيد الشوارع. بعد أيام قليلة من تعرفنا الودي، حدث أن طرق أحدهم الباب علي في اليوم الذي قررت أن أسافر فيه إلى مزرعة البرتقال الكبيرة مع صديقي. فتحتُ الباب فدفعتني بقوة، وأغلقتْ الباب من بعدي وأمرتني أن أطفئ الأنوار. كأنني اسمع صوتها للمرة الأولى. لم أتخيل صوتها هكذا. وقبل أن أدرك ما حدث، انتبهتُ إليها تطفئ الأنوار. لم تعد ساقاي تحملاني، فقررتُ الجلوس على الأرض من دون أن أستفهم. جلستْ أمامي، وكنت أسمع لهاثها مثلما أسمع تنفسي. مرّ الوقت على هذا الحال، ولم أعرف تماماً كم مضى على جلوسنا صامتين، إلا أن الوقت كان طويلاً. تمنيتُ لو استطعت أن أرى وجهها وهي قريبة مني هكذا. تمنيتُ أن أرى عينيها. لا أدري كيف لم يبدُ هذا الاقتحام غريباً لي كثيرًا. ربما خوفي من أنها ستقتلني كان أكثر من خوفي من الاقتحام. لكنَّ مجرد جلوسها أمامي كان يعني لي أنها لن تقتلني. استسخفتُ فكرة قتلي، وندمتُ على ظني السيئ، فما الداعي لقتلي؟

مرَ وقت دارت فيه أفكار شبيهة في رأسي، وبدأ الألم يرتخي في ظهري وساقي بل أظن أني سهوت قليلاً، فالأمر بدا لي كلعبة أو حلم. لم أدر إن كان ينبغي أن أتكلم معها، لكني فضّلت الصّمت فهي من سيبدأ الكلام إن أرادت. لم أنس «أليكس» ولا أعرف تماما كيف لم يكن يهمني. أنْ أفكّر أنه قد يطرق الباب في أية لحظة ويراها معي لم يكن أمرًا يهمني على الإطلاق، لكن الذي أصابني ضيق شديد من ذلك الصمت وكدت أن أتكلم لكني ما استطعت إلاَّ أن أواصل التحديق فيها. لا أتذكر إن كانت هي اقتربت مني أو أنني الذي اقترب لقبلة محمومة، إلاّ أني وضعت يديَ اللتين رطبتهما دمعات شحيحة ساخنة على وجنتيها، ومسحت على شعرها وأخبرتها أنه ينبغي عليها أن تعود.

لم تنطق بكلمة.

مات صاحب المزرعة الكبيرة في الشمال، وصديقي الآن يدعوني إلى الصيد الثمين. يخبرني أنه رتب كل شيء وأن قريبه حارس المزرعة سيسهل دخول الشاحنة الصغيرة، وتتم العملية في غفلة الورثة وأصحاب المزرعة الجدد. يخبرني إن المزرعة كبيرة جدًا، وإننا مهما قطفنا منها من البرتقال، فلن يكون الأمر ملحوظاً لدى أحد. والأمرَ أن الجَنْيَ سيكون لثلاث ليالٍ متواصلة فيما ننقل البرتقال إلى الجنوب في الصباح. «المزرعة كبيرة جدًا»، يكرر لي، ويخبرني إننا لن نسرق البرتقال بعد اليوم إلا من المزارع الكبيرة. صديقي محق في أغلب الأحوال لكن الفكرة لم ترق لي كثيرًا.

عندما بدأنا بجمع البرتقال، كان الأمر لي متعة أكثر من أي شيء آخر. لقد أحببتُ هذا العمل لأنه حدث بالصدفة. كنا نجتاح المجمعات السكنية والبيوت

* قاص من سلطنة عُمان

المحاطة بالبرتقال بالليل، ونحصد بلا هدى ما نستطيع من البرتقال الناضج ثم نعدو. لم نظن أن أحدًا سيحاول القبض علينا. فالبرتقال في تلك الأماكن يظل حتى يفسد ويسقط، ولا يقطفه أحد، وهو في الحقيقة مزروع للتجميل. في البداية، كنا نتقاسم البرتقال في غرفته، ونظل نضحك في تلك الليلة ونسترجع أحداث الليلة كأن نستعرض سواعدنا المخدوشة من الجني، ونظل نأكل البرتقال حتى الغثيان، وما تيسر فنوزعه على الأصدقاء والجيران!
غير أنه اقترح علي أن نسرق البرتقال بطريقة منظمة ونبيعه في المتجر الكبير. صديقي محق في أغلب الأحوال، لكن فكرة السرقة الجاهزة من المزارع الكبيرة لا تبدو بتلك الإثارة والمتعة التي أحببتها في سرقات المدينة، رغم أنها مربح مدر كما علمنا بعد ذلك. المزارع الكبيرة بها ما يقارب الألف شجرة من البرتقال. تعلمنا ذلك من المزارع المختلفة التي ننهبها. نتواطأ مع الحراس والمشرفين في البداية ونسرق ما لا يزيد عن عشرين برتقالة من كل شجرة. في الموسم الخصب تنبت الشجرة ما يقارب المائة برتقالة. لم نتمكن من جميع الأشجار بطبيعة الحال لكننا مع معاونين آخرين نتمكن تقريباً من نهب نصف أشجار المزرعة. في المرة القادمة نتجه إلى النصف الآخر، وهكذا لا يلاحظ أي نقص. لا يمكنك أن تتخيل بكم نبيع البرتقال في المدينة للمحلات الكبيرة. حين تأخذ في الحسبان ما تكلفنا الرحلة، فإننا نبيع البرتقال بخمسة أضعاف ما يكلفنا- بما في ذلك حصة الحرّاس.

بعد فترة قصيرة جداً، ابتعنا شاحنة أكبر من الشاحنة التي كنا نستأجرها، وانتقل صديقي من غرفته الصغيرة إلى شقة فاخرة. توفر لنا الكثير من المال بحيث كنا لا نخرج إلا للصيد السَّمين. في المرحلة الثانية من الوقاحة، كنا نسرق في وضح النهار. فقد كنا بتواطؤ الحراس من جديد نعرف متى يأتي صاحب المزرعة، وكنا نوهم من يزور المزرعة كأبناء وزوجات أصحاب المزارع بأننا نعمل عندهم وإننا من قسم التسويق. أسهل ما في الأمر هي الأسئلة التي يسألونها عن زراعة شجر البرتقال، وتخصيبه. ما نجيبه يكون من نسيج خيالنا والاستعانة ببعض المعلومات العامة. يمكنك أن تحفظ أسماء بعض المواد الكيميائية لتبهر الناس من حولك.
السرقة مربحة لكنها كانت عملية متعبة. المزارع تقع في أماكن بعيدة، وفي أكثر الأحوال، لا توجد مزارع بجنب بعضها البعض. عملية الجنْي مضجرة وتستغرق وقتاً. ولا تخفى المخاطر الجمة التي قد تحدث من ذلك. وكذلك التوخيات التي اتبعناها في السرقة كانت تزيد الأمر صعوبة. منها أننا كنا أحيانا نقوم بسرقات فردية بأن يقوم شخص واحد بالسرقة في منطقة معينة ويقوم اثنان على الأقل بمراقبته حتى تسهل عملية الهرب إذا تم اكتشافنا. كنت أكره السرقات الفردية لأننا نقوم بها إذا كانت المخاطرة جسيمة. مضت عدة شهور، ونحن على هذه الحالة. لم يتغير الكثير إلا أننا لم نعد نسرق في النهار كما كنا نعمل. بعد كل شيء، أصبحت سرقة النهار ذات خطورة فعدنا إلى السرقة الليلية. إلاَّ أن ما حدث مؤخراً غير حياتنا للأبد.
عدتُ في ذلك اليوم إلى غرفتي بعد رحلة عمل مضنية ورأيت شيئين على بابي. رأيتُ عقد ياسمين يابس أظنه بقي معلقاً على مقبض الباب لأيام عديدة، ورسالة من الشرطة تطلب مني الحضور طوعاً إلى مركز تحقيق ولي مهلة يومين. خفتُ كثيرًا وارتبكت. قد تكون هذه النهاية. حتماً لقد تم اكتشاف السرقات، ولكن كيف؟ ولماذا الحضور الطوعي؟ خبأت العقد، وذهبت كي أطرق على باب جاريَّ لأسألهما إن كانا يعلمان بأمر الشرطة، وتمنيت لو أن «أليكس» يرد علي. لم أرد رؤيتها. طرقتُ لكن أحداً لم يجبني.
لم تمض سوى دقائق قليلة حتى أُجيب على تساؤلاتي إذ تقدم نحوي شخصان عرفت من هيئتهما أنهما شرطيان كانا يراقبان المكان، وكانا كما يبدو يراقباني من بعد. أخبراني إني مطلوب للتحقيق في مركز الشرطة ورفضا إخباري بالأمر، لكنني طلبتُ الاتصال بمحامٍ فوافقا على

أن أقوم بذلك من مركز الشرطة. قادني الشرطيان إلى غرفة التحقيق، ولم أعرف إن كان ينبغي علي الصمت أثناء التحقيق حتى يصل المحامي، أم علي إنكار السرقة منذ البداية. الأمر حتى هذه اللحظة لم يكن يقلقني كثيراً فقد توقعت أنَ طريقة الاعتقال والتحقيق ستكون أسوأ وأسرع مما جرى. عرض المحقق الشاب عليَّ قهوة فوافقت. قال لي إن حظي سيئ فما يجري لي الآن لا يحدث إلا نادرًا. لم أفهم فوضح لي ان السبب الأساسي للتحقيق معي هو لجمع معلومات تتعلق بجريمة قتل تمت مؤخراً في منطقتي.

– جريمة قتل؟

قال إنها جريمة قتل جاري «أليكس رونسون» مسموماً والمتهم الوحيد في هذه الجريمة الساذجة هو زوجته «ماري رونسون».

– ماذا؟

لم أفهم. طلب مني الهدوء وقال إنني لست متهماً وأضاف بافتخار بأن القاتل معروف فقد توصلوا إلى حل الجريمة في أقل من يوم واحد، وهو اليوم الذي لم أعد فيه إلى المنزل. – لم أفهم بعد.

أجابني إن الجريمة تمت وكان التحقيق يهدف إلى جمع معلومات من المقربين فوضعوا استدعائي التطوعي على بابي، وكان المنزل مراقباً. أثار شكوكهم عقد الياسمين على باب بيتي. فقد وجدوا عشرات العقود في بيت الضحية. ارتبكتُ وقلت أن لا علم لي به. ابتسم لي المحقق وقال لي للمرة الثانية لا داعي للقلق فكما أخبرتك إنه لا صلة لك بالجريمة. تحيرت وسألته: «لماذا التحقيق معي إذا؟» قال لي: «هنا يكمن حظك السيئ. حينما بحثنا في سجلك، وجدنا في مواصفاتك مواصفات أحد المطلوبين لعبور غير مرخص لإحدى المزارع». سألته بارتباك عن ما كان يعنيه. قال لي إن إحدى كاميرات مزرعة ما التقطت صورتي وأنا أعبر المزرعة، وهي ممتلك شخصي لأصحابها لا يمكن لأحد التعدي على حرمتها بالدخول. صرخت أنني لم أسرق شيئاً. فرد عليَّ بأن لا أحد يتهمني بالسرقة. فكرت إنها قد تكون إحدى المرات التي كنت أسرق فيها فردياً والتي انتهت بعدم السرقة لأنهم لم يوجهوا ضدي أي تهمة سرقة. ولذلك، فإن هذه هي قضيتي، ويمكنني أن أتفق مع المحامي والقاضي على غرامة ما حتى يتم تسريحي. وقد يتم ذلك في عدة أسابيع. هذه القصة كما يقول. لكن عدتُ وسألته عن جريمة القتل، فقال لي إن تفاصيل الجريمة منشورة في جريدة اليوم لكنه سيخبرني بها على أية حال. قال متقززًا إن الجريمة ساذجة لدرجة لا يتم تصورها. قامت المتهمة بحقن جميع حبات البرتقال في الثلاجة بحقنة مسمومة حتى يتناولها زوجها. يبدو أن الزوج تناول شيئاً منها ومن ثم قامت بتناولها هي أيضاً. قتل وانتحار كما يبدو، لكن «أليكس» استطاع الاتصال بالمستشفى قبل أن يموت فيه فيما بعد. مات «أليكس» وتسممت هي، لكنهم استطاعوا إنقاذها. عاد ليسألني إن كنت على علاقة مع المتهمة، وسألني عن عقد الياسمين. لم أجب وفضلًت انتظار المحامي لأجيب.

مرت عدة أسابيع بها كانت حياتي بين مكتب المحامي وقاعات المحكمة. قابلتُ صديقي بعد أن انتهى الأمر، وبعنا الشاحنة وسرحنا العمال وكل ما تبقى من برتقال. مازلت لا أدري سر عقد الياسمين الذي علقته على بابي، وهل علَقته قبل الجريمة أما بعدها؟ تكاليف المحاماة والغرامات والعمال استنزفت جميع حصتي من المال. أعطيت المال لصديقي الذي تكفل بهذه الأمور قبل انتهاء القضية. صديقي الآن يعمل في تجارة الإطارات الجديدة والمستعملة. تجارة مربحة. صديقي محق في أغلب الأحوال، أما أنا الآن فمستعد للرحيل من هذه المدينة الثرثارة التي لا تعرف سوى التحدث عن جريمة «ماري»، ومازلت أتساءل بين ليلة وأخرى وأنا أبعثر الياسمين اليابس على وجهي إن كانت «ماري» أرادت أن تقول لي شيئاً لم أكن لأفهمه. والبرتقال والياسمين والحقنة وأشياء كثيرة لا أستطيع أن أعيها.

أتساءل لو كنت رجلاً يتصرف بطريقة مختلفة ورأيت الأمور جيدًا فهل كانت ستتعقَد؟

المصورون العمانيون يحصلون على الجائزة الفضية للاتحاد الدولي للتصوير الضوئي ٢٠٠٤

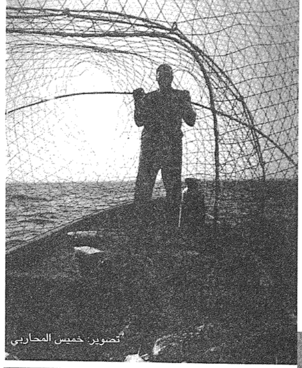
حققت سلطنة عُمان إنجازاً عالمياً جديداً بحصول نادي التصوير الضوئي التابع للجمعية العمانية للفنون التشكيلية على الميدالية الفضية على مستوى العالم في مسابقة الاتحاد الدولي للتصوير الضوئي ضمن مشاركتها مع أكثر من أربعين دولة في الدورة الحالية التي عقدت في بودابست بالمجر.
يعد هذا الانجاز العالمي الذي حققته السلطنة وسام فخر للمصورين العمانيين وهو بمثابة تتويج لمسيرة رائدة في مجال فن التصوير الضوئي. شارك في هذه المسابقة عدد من المصورين أعضاء النادي وهم سيف الهنائي وخميس الريامي واحمد البوسعيدي وسعيد الحارثي وخميس المحاربي وزيانة الشيباني وخلفان الشرجي وابراهيم البوسعيدي وخليل الزدجالي بواقع صورة لكل مصور، حول محور واحد مشترك هو «الصياد العُماني»، باللونين الأبيض والأسود.. وهذا الانجاز ليس الأول، حيث حصلت السلطنة على الميدالية البرونزية في مسابقة الاتحاد الدولي للتصوير الضوئي عام ١٩٩٩م والتي عقدت آنذاك في سويسرا والميدالية الفضية عام ٢٠٠١م في مدينة براتو بايطاليا.

اكتشاف الخفي واللامرئي

.. يتساءل البعض حول مسيرة التصوير الضوئي في السلطنة، كيف احتلت هذه الصدارة بين الفنون الاخرى وتبوأت الموقع الطليعي ؟ جوائز دولية رفيعة . إبداع فريد ومتنوع . مرجعيات متعددة المصادر والمشارب بقدر ما هي مفتوحة على البيئة المحلية وتضاريسها وخصائصها، بقدر انفتاحها على انجازات العالم في التصوير والفنون الاخرى ذات القربى من هذا الفن المدهش في حالته الجمالية التي تحمل الكثير من الاضافة والابتكار لدى الفنانين العمانيين.

البيئة المحلية مثلا، لا تتم استعادتها فلكلوريا بشكل جاهز، وانما عبر عملية بحث في طبقات الواقع وبشره وطبيعته.
اكتشاف الخفي واللامرئي عبر المرئي والمباشر .
يحق للحركة الثقافية والفنية في عمان أن تفتخر بإنجازات حركة التصوير، التي رغم جِدتها الزمنية، أضحت عميقة الرؤية والانتشار والكشف.

* س . ر

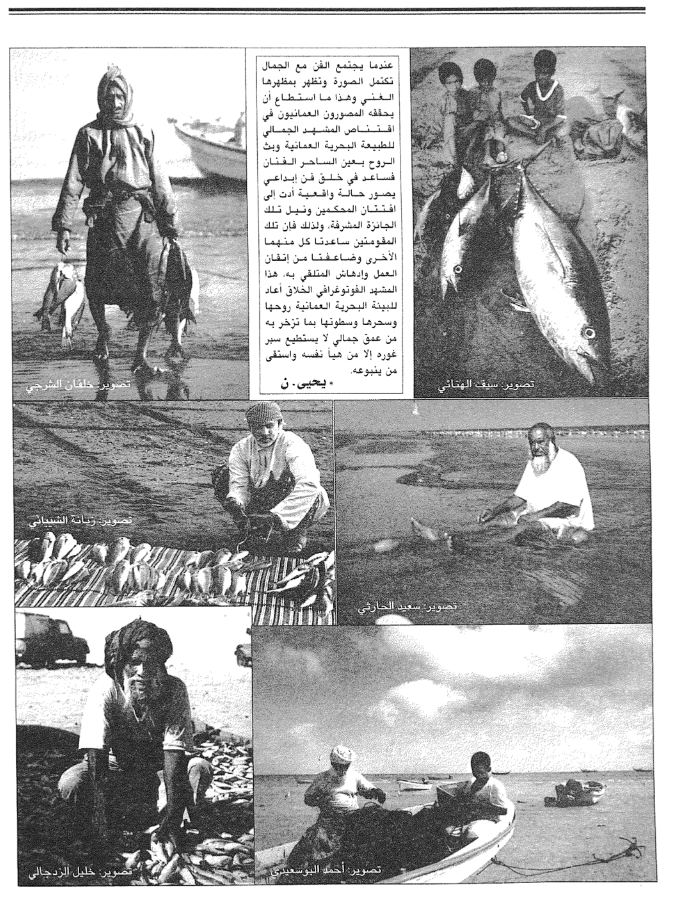

تصوير: خميس المحاربي

فتنة المكان والصورة

أسعدني هذا الحضور المبهج للمشاركة الإبداعية للمصورين العمانيين. وجهودهم الدؤوبة لالتقاط اللحظات التي لا تنسى والمعبرة عن جمال الحياة والطبيعة.
كل ذلك تم بعين الجمال الفني للطبيعة العمانية التي لا تزال تغني بالفتنة والدهشة.
ما يعنيني ان تشكلات هذا الوقع وحيويته وغناه بالدلالات التي رأته وتراه العين، قد قبضت عليه عين وروح الفنان المصور بحسية وجمالية. كل ذلك منْخلق من حميمية اليومي/ العادي/ الهامشي.. وحتى المنسي، ليصبح استثنائيا ومبْهرا.

* ط.م


تصوير: خميس الريامي



عندما يجتمع الفن مع الجمال تكتمل الصورة وتظهر بمظهرها الغني وهذا ما استطاع أن يحققه المصورون العمانيون في اقتناص المشهد الجمالي للطبيعة البحرية العمانية وبث الروح بعين الساحر الفنان فساعد في خلق فن إبداعي يصور حالة واقعية أدت إلى افتتان المحكمين ونيل تلك الجائزة المشرفة، ولذلك فإن تلك المقومتين ساعدتا كل منهما الأخرى وضاعفتا من إتقان العمل وإدهاش المتلقي به. هذا المشهد الفوتوغرافي الخلاق أعاد للبيئة البحرية العمانية روحها وسحرها وسطوتها بما تزخر به من عمق جمالي لا يستطيع سبر غوره إلا من هيأ نفسه واستقى من ينبوعه.

* **يحيى . ن**

تصوير: خلفان الشرجي

تصوير: سيف الهنائي

تصوير: زيانة الشيباني

تصوير: سعيد الحارثي

تصوير: خليل الزدجالي

تصوير: أحمد البوسعيدي

يتسع الجرح العراقي على التعقل والبكاء

قراءة في كتاب هاديا سعيد «سنوات من الخوف العراقي»

خالـد الحروب★

أراجع سطورا كثيرة. غالباً ما أرتجل تدخلاتي وأخيل بها. بعض تلك السطور يستوقفني أكثر. ألتحم به. أشعر بحميمية خاصة. عندها أخجل من الارتجال. أورط نفسي في النص. أكتب عنه وفيه.. تتفاقم الحالة عندما يكون النص عصير مرارة عراقي.. وجزءاً من التوريط الاختياري قادما من شعور خفي وخجل ممزوج بعتاب داخلي. مرده أن كثيرا من المثقفين العرب، وأنا منهم، انشغلوا عن سماع الأنين العراقي المديد كما ينبغي. وأن الآوان قد آن ليس للسماع فقط، فلربما فات الوقت، لكن للاعتذار. لذا، فكأنما المعتذر في داخلي يقف راكعاً في هذه اللحظة أمام محراب الجرح العراقي طالباً صك غفران. لم يتورط صاحب هذه السطور في أية ممارسة أو كتابة نفاقية للنظام السابق، ولم يقترب منه أم من غيره، قيد أنملة. لكن مع ذلك يشعر بأن الرجولة تقتضي القول بأن صمت المثقفين العرب عن مناصرة الجرح العراقي كان عاراً علينا جميعاً. هل فاضت جروحنا عن قدرتنا على الاستماع لأنينها؟ ربما. أنا ابن الجرح الفلسطيني المشرع على الأنين منذ قرن، أقر بأن لا عذر لعدم الاستماع لأنين العراقيين. لا مسافة بين أنين وأنين وإن اختلفت الجروح وتعددت صداه ذلك الأنين واحد، يتردد في جنبات جروح المشرق والمغرب. يترنح من جرح لآخر، يتيه في اتساعاتها الموحشة، المتعددة، كأنما هي مغارات سحر بشع لا تني تتوالد. خجلا أمام ذلك الأنين، أقر أن الارتجال لا يفي صلاة الجرح حق التلاوة. لكل ذلك، أراني أقدم نص مداخلتي مكتوباً، لا مرتجلا. آنئذ أشعر براحة داخلية أكثر إذ أطارح مرارة نص هاديا سعيد حرارة الاستقبال. أشعر، وآمل أن أكون محقاً، أن ذلك يجفف جفاف الارتجال.

هذا هو حال الطالعين الجدد إلى حياة الكتابة والقلم والثقافة. ما أن تصل أعمارهم حد العشرين، حتى تكون طموحاتهم قد جاوزت كل أفق محتمل. فاليقين الجارف بالكلمة التي يصوغون ويعشقون، هو سجادة سندبادهم. تحملهم من مصر إلى مصر. وهذا هو حال هاديا البيروتية المترجلة عن سجادة سندبادها في بغداد. تريد عناق دجلة كله، وسرقة مائه كله لتصبه حبراً في قلمها. تغريها كما تغرينا الكلمة. فنلحقها، تغشى عيوننا، تحجبنا عن بشاعة واقع ما، نعرفه ولا نريد أن نعرفه. نتماكر مع تلك الكلمة بولادية بريئة حتى لا نرى السواد المحيق بنا. أو، نعلق عليها أملاً وحلماً ونمحضها قداسة كبرى كأنما هي قادرة على تبييض ذلك السواد. هذا هو حال هذه البيروتية، الكلمة والكاتبة، إذ تتلمس طريقا حذرا في شعاب بغدادية تضج بالتحزب والتأدلج.

تختار الكلمة المتبخترة بيفاعتها وعنفوانها انحيازاً أوليا ومعلنا لإبداع ونقد يقودهما صدق بسيط، وحب غير متفلسف للناس والأشياء. تظن بسذاجة أن انحيازاً هكذا قمين بأن يكشف هزال التأدلج، ويحشره في زوايا البشاعة. لسبب بسيط أن الحياة أرحب من ضيقه، أجمل من قبحه، أكثر براءة من غدره.

تخادع الكلمة نفسها أن بغداد السبعينيات على وشك أن تقصم ظهر الغدر. وتدخل عصرا جديدا بين بعثيين وشيوعيين يقسمون على كتاب الاحترام أن الدم لن يسيل بعد اليوم. لاعبون كبار يقودون اللعبة الكبرى: رئيس آيل إلى الشطب (بلغة الأحزاب)

★ كاتب فلسطيني مقيم في بريطانيا

وسيد نائب يتقدم كل يوم مطيحاً بكل من يعارضه الطريق. بل ومطيحاً بكل من يصادفه مساقا بأقدار السوء محاذيا له على حواف ذلك الطريق، وليس مواجها أو متحديا. وبالتوازي، سيتم شطب جبهة وطنية ضمت أعداء الأمس، وقدمت للناس وعدا وأملا بالكف عن الدم. اللعبة الكبرى تتسرب إلى كل تفاصيل الحياة والبشر. إلى مجلة ألف باء حيث الكلمة البيروتية تختال من الألف إلى الياء فوق صهوة أبجدية مخدوعة بقدرتها على كسر رتابة السياسة. فجأة تكتشف أن كثيرا ممن حولها يقلدون السيد النائب، يحشرون أنفسهم في بدلات باريسية أنيقة تطابق ما يلبس السيد النائب، وربطات عنق انجليزية تناظر ما يتمنطق السيد النائب، وشوارب تتماهى مع شوارب السيد النائب: السيد النائب الطافح شبابا وحيوية ... ووعدا كاذبا بالتغيير. تهبط السياسة على الكلمة، تطوقها، تخنقها، تغلق سماءها، وتدوس على كل حلم صغير من أحلامها. يضج الفضاء الصغير بالسياسة والتصنيف والنميمة والغدر. يُحيل جزر السياسة مد الأبجدية إلى طحلب مشوه، أدار دجلة ظهره له وتابع الجريان.

يهبط السيد النائب في زيارة مفاجئة على مكتب الكلمة. يريد أن ينهض بـ«إنتاجيتها»، كما بـ«إنتاجية» كل مصنع أو مزرعة أو مدرسة يزورها. كأنما هو إله الخصب، يمرر بركاته على كل موضع ومكان ليمور بالبركة وليتبرعم في العطاء. إلهنا هنا: السيد النائب يفهم في كل الأشياء. يزور الجيش ومعسكراته فيزداد قوة. يزور الشوارع فتزداد اتساعا. يزور الصحف فتزداد انتشاراً. يزور الموظفين فيزدادون نشاطاً. يركب العربات فتزداد سرعة. يقرأ الكلمات فتزداد تألقا. إلهنا هنا السيد النائب. يا إلهنا لست سوى إله الخوف والرعب والاوصال المرتجفة. يدخل مكتب الكلمة، يتسنم صدر المكان. يعبس في وجوه الأحرف المرتبكة. يسأل عن غياب «المواطنة» هاديا السعيد المدرج إسمها في قائمة المتدخلين. يقولون له لم تأت. جاءتها فجأة شقيقتها وعائلتها من بيروت، محطمين وينزون بالجراح، فما استطاعت القدوم. يغضب إله الخوف. يرغي ويزبد. يأمر بفصل الكلمة من عملها. كان يريد سجنها. قال لها إن ما شفع لها هو «عدم عراقيتها». يخر صمت رهيب على الكلمة وصويحباتها. إله الخوف لا يعترف بألم الناس. لا يأبه به. إله الخوف يعتاش على البطش. يستولي الرعب على فضاء المكاتب وردهات المجلة حيث تعمل الكلمة. تتسربل الكلمة في حزنها، وتقيم في البيت شهوراً. خلالها، ينسد الأفق سريعاً، ويتبدى لها أن المغامرة البغدادية انتهت، أو يجب أن تنتهي. فاجرة أنت أيتها السياسة. حزينة أنت أيتها البراءة. تخرجين كسيرة من باب خلفي، تلقين دمعة وداع وتنتحرين في دجلة. كأنما تضاجعينه مضاجعة الموت: تموتين فيه ومعه.

تحكي لنا هاديا عن العراقيين العاديين. ناس يطاردون أرغفة خبز عيشهم، في أزقة انقلابات السياسة، ووحل الغدر المحزب. يذهبون إلى أماكن عملهم، يسايرون «الرفيق» هنا، والمسؤول هناك، يلصقون بسمات المجاملة حتى يمضي اليوم بلا مصائب. هناك أفواه صغيرة مشرعة متروكة في البيت سينهشها الجوع، والرعب، إن حاد أرباب الأسر، كتابا وناسا عاديين، عن الخط. لكنهم أيضا يطاردون الكتاب والثقافة أيضاً. وهم في صوغهم كلمتهم ماكرون نبلاء. تقول عنهم هاديا: «يظل العراقيون أبطال المكر النبيل في الدفاع عن ثقافتهم وإبداعهم. لم أر شعبا أكثر قراءة وتعلقا بالأدب والفكر كالعراقيين. إن مرجعيتهم هي الورق والكتب وليس الحياة». لكن تختنق الكلمة في بؤس الالتزام الحزبي الكئيب. كل حرف يجب أن يخدم الحزب والثورة والشعارات الكبيرة. يطيح الالتزام السقيم برؤوس الإبداع وقيم الجمال قيمة قيمة. تموت الحياة في كتابة إبداعية روحها في اللا التزام واللاقيد. أي كتابة هذه المنصوص على أهدافها النهائية، المرسومة محطاتها بدقة حزبية شديدة. هي دمى بشعة تسير بلا رؤوس. رؤوسها أسقطت، ومعها جفت أوردة الحياة فما عاد فيها نضارة. شعراء وكتاب وروائيون، ينتجون دمى بشعة، بلا رؤوس، تصفق للحزب، تمجد الرفاق، وتؤله السيد النائب. لكن، هناك هوامش، كما تشير هاديا. هناك آخرون التصقوا بكلماتهم الحبيبة. دافعوا عن صدقها، وعدم نفاقها، وجمالياتها. بقيت فيها رؤوس حية، وطافحة بالحياة. مكروا بنبل كي يحافظوا عليها. خلقوا هوامش لهم على حواف مجنزرة الخوف التي ترعب الجميع. كانوا يغامرون برؤوسهم هم، دفاعا عن رأس الكلمة الصادقة. لو دارت مجنزرة الخوف نصف دورة لرأتهم مكشوفين عاريي الصدور مختبئين على مقربة منها. كانوا يراهنون على غباء المجنزرة، لكن كانت أرواحهم هي الثمن لو وقعوا نصب هدفها.

نقرأ كيف صارت صور السيد النائب تنافس صور الرئيس. كيف أصبحت الصورتان من أثاث كل بيت عراقي. غيابهما يعني أن ثمة تمرداً صغيراً في بيت ما، يستدعي قمعا كبيرا. اشتغل المكر العراقي النبيل مرة أخرى، فصنع ساعات حائطية في داخلها صورة الرئيس أو النائب. بذلك يرضى كتاب التقارير أن صور الآلهة موجودة. وبذلك أيضا يقدم صاحب البيت رشوة بريئة لضميره، ذاك أنه يعلق الساعة لا صورة من بداخلها.

في فصلها الثاني، نقرأ لهاديا تسعة عشر خوفاً. تتواضع وتكرر أن كل تخوفاتها، إن على أولادها، أو زوجها الشاعر، أو عملها، أو بيتها، أو خنق كلمتها، ليست سوى دلالة مقارنة بما كان يحدث للعراقيين. تسمي خوفها «الخوف المدلل». يقابله الخوف المرعب. الخوف الناتج عن القتل والسحل والسجن والترويع الحقيقي. لكنها مع ذلك، ترسم لنا صورة كابية عن تحول الحياة العادية إلى شيء خارق. يصبح جميع الناس العاديين أبطالاً، لمجرد أنهم تمكنوا من تمرير يوم آخر وهم على قيد الحياة. يكره الناس البطولة عندما لا تعدو سوى الحياة العادية نفسها. يخادعون أنفسهم بمرارة. لكن، هم في واقع الأمر أبطال، وإن أنكروا. لكن، أيضاً، يتشوه العادي في دواخلهم. ففي لحظة ما يصبح القمع نيشان تفاخر. أنا مقموع إذن أنا إنسان. وإلى ذلك تشير هاديا، تقول: « لا يعود التعذيب عقابا وإهانة فحسب، ...، هو في الآن نفسه دليل يثبت للآخر مواجهة المعذب، ورفضه وتحديه وفوزه بمقعد الامتياز».

في واحد من الخوفات التسعة عشر، تتحدث عن معارك الكبار. عن الطحن الناتج عنها. يوم ظفر كبار الرفاق البعثيين بكل شيء، أصدر كبار الرفاق الشيوعيين تعليماتهم لرفاقهم الصغار بالبحث عن ملاذ أو مغادرة البلاد. وكما العادة، دفع الصغار الثمن الباهظ لمطاحنات الكبار. تحولوا إلى كائنات مذعورة لا تدري ماذا تفعل وقد رفع عنها الغطاء فجأة. يقول النص: «ترك الصغار مثل طيور لم تتعلم التحليق ... حدثت مآس عديدة في محاولات الخروج أصبحت من تراث التهجير والعذاب الإنساني الذي يتحمل مسؤوليته كبار في القيادتين».

تستنكف مشاهد الخوف والخديعة عن التوقف. فها هي هاديا وزوجها يقرران الهجرة مع طفليهما إلى موسكو للعمل في الإعلام العربي المدار رسميا من قبل الرفاق السوفييت هناك. تمت الموافقات والمقابلات مع السفارة في بغداد. كل شيء على ما يرام. قبيل السفر، ترفض موسكو، قبلتنا الأممية، دخول جليل حيدر، زوج هاديا، إليها لأنه الأخ غير الشقيق لعزيز الحاج الشيوعي المنشق عن الحزب الأم! يمتد فجر السياسة من بغداد إلى موسكو.

تصبح مغادرة بغداد هي الأمل الكبير في الحياة. هي البطولة القصوى لو تحققت. يشتغل المكران الخائفان: البغدادي والبيروتي، جليل وهاديا، على تحقيق خطة المغادرة. ينجحان. يغادر جليل متذرعاً إلى لبنان بحجج مكشوفة. بعده بأشهر تحط الطائرة بهاديا وطفليها في مطار بيروت: كلمة بيروتية جريحة، تعود محملة بانكسارات وهزائم وطفلين عراقيين! لا يقبل أمن المطار بالحمولة، يحققون لساعات: لماذا تكون الأم لبنانية والطفلان عراقيين؟

نطوي الصفحة، ندلف إلى قصص نساء العراق. اللواتي إن استمعت لهن، فكأنما ينساب صوتهن إليك مثل هديل حمام، كما تنص هاديا. هنا نترك عالم الرجال المؤدلجين، والسياسة الفظة. نرتاح قليلاً مع بعض وجوه هادئة. مع إناث يطوين أجنحة كسيرة على جراحات الأب أو الزوج أو الإبن أو المسؤول، أو على جراحات منهم. لكنهن يقاومن بإبتسامة أو نكتة أو تسريحة شعر. يتحدثن في السياسة، فذلك هو الهواء ما عن استنشاقه بد. لكنهن إن اختلفن فيها لا يصلن إلى حد القطيعة والإستئصال، وسائر قرف التقليد الذكوري المعروف.

تحكي لنا هاديا عن أمل الشرقي، كاتبة، وصحفية، ومترجمة متعددة المواهب. تصف «تمسكها بخزين الكبرياء، الذي هو سمة وسمت العراقيين عموما». تستطرد: «كأن أم العراقيين الأولى أرضعتهم هذا العناد والكبرياء». فرحت شخصيا عندما قرأت عن أمل الشرقي. فأنا أعرفها وقابلتها في عمّان منذ سنوات قليلة، وتعاونا في موضوعات عمل وترجمة. هي كما وصفتها هاديا، نخلة عراقية باسقة بتواضع. قالت لي بكبرياء رقيق أن آخر ما تريده هو أن لا ينتهي خلاصة ما تكتب أو تترجم في صالح مؤسسة «معادية لهذه الأمة». لم تفقد بوصلتها رغم الجراح، عناد كبرياء أنحنيت له إجلالاً.

نقرأ عن سميرة المانع وروايتها التي منعتها الرقابة. نكتشف أن الرقيب أراد أن يُقال عنه أنه فعل شيئا ما، فأصدر قرارا بمنع توزيع «الثنائية اللندنية»، روايتها الثانية بعد

«السابقون واللاحقون». لم يكن ثمة سياسة أو تسيس في رواية سميرة. كانت تتحدث عن أفراد يواجهون اغترابا لندنيا، ينحازون لخيارات فردية. لكنها، اقترفت كفرا سياسيا لم تقصد. أشارت إلى اغتيال سعيد حمامي، الفلسطيني، الذي أردته رصاصات فيها شبهة رفاقية عراقية. كانت الإشارة العامة لمقتل حمامي كفيلة بإعدام الرواية على مشنقة الرقيب.

في بيروت، يزداد الدم نزاً ونزيفاً. فتبحث الكلمة عن فضاء هادىء، بعيد، لا دم فيه. يصبح عليها صباح مغربي في السنة الثانية من الثمانينيات. هي الآن في الرباط، تعمل في جريدة العلم. «هدوء، صفاء، بطء، وملحقات من ذلك الإيقاع تعيره الرباط لكل سكانها»، تلحظ هاديا. لكن العراقيين مستثنون. كتاب التقارير، والحرب العراقية الإيرانية، لم يتركوا عراقيا في العالم يعيش من دون خوف أو توجس. أنت (معرف) بموقفك من الحزب، أو القيادة، والآن من الحرب مع إيران. وبعد قليل، ستعرف وتصنف من خلال موقفك من غزو الكويت. أنت لا أنت، إن كنت عراقيا أو عراقية. أنت (موقف) سياسي وحسب. أنت مسيس معلن ويجب أن تكون معلناً، حتى تعرف السلطة كيف تعاملك. أنت كومة سياسة صغيرة أو كبيرة، لا يهم. لست إنسانا بأحلام صغيرة، وطموحات عادية تحوم حول رعاية بيت صغير وعائلة صغيرة بأولاد تعد سنوات نضارتهم فرحاً سنة إثر سنة. هؤلاء الأولاد، هم أيضا مستهدفون. فالحرب جوعى، وتزداد سعارا كل سنة. والقيادة الحكيمة وقد أنهت قصف أعمار أجيال العراقيين البالغين، تتوجه الآن للأولاد. تُصدر قراراتها لسفاراتها في العالم: كل الذكور، حتى من لم يبلغ الخامسة عشر قد يلزم تجنيدهم، أشبالاً، في الجيش للدفاع عن بوابتنا الشرقية! تبدأ حملة ذعر في أوساط عراقيين في المغرب كانوا قد ظنوا أنهم في منأى عن بطش الحرب وصناعها. مذعورين للمرة المليون، قاموا بتسفير أولادهم خفية وسرا إلى الغرب، نفوهم طوعاً، وذرفوا دموعاً غزيرة تمحي آثار خطاهم الصغيرة في المطار.

أعادني نص هاديا المرير إلى مرارات نصوص عراقية كنت قد اقتربت منها في السنوات الأخيرة. أتصفح منها، خاتماً، مرارتين. قبل سنوات أهداني الصديق عبد الحسين شعبان كتابا له بعنوان «أبو قاطع»، وهو الاسم المستعار للكاتب الراحل شمران الياسري. ذكرته هاديا في نصها أكثر من مرة. لم أكن أعلم عنه شيئا قبل ذلك، وشعرت وأنا أدوخ بين مرارات حكايات أبي قاطع بذنب الجهل. أتذكر من ذلك الكتاب، وقد حاولت العثور عليه لتصفحه قبل القدوم لهذه الأمسية، كيف أن فتى عراقيا في الخامسة عشر من عمره أعدم لأنه تبرع بقروش للحزب الشيوعي. وجه ذلك الفتى صرت أتخيله دوماً كأنما أراه. أراه كما أراكم، من يوم أن قرأت عنه ذينك السطرين العابرين في ذلك الكتاب. ربما كان من عمري لو بقي على قيد الحياة، ربما كان معنا هنا، ربما صار صديقي. ربما ربما ربما. أين هي أمه، وأبوه، كيف بكوا ريعان شبابه المقصوف على مشنقة السياسة والحكم الفاجرين.

المرارة الثانية أقتبسها لكم من نص قصير التقف دمعة عاندتني وانسابت بسخونة بعد وفاة شريف الربيعي في لندن عام ٩٧. قالت تلك الدمعة: «المرارة سيدة الموقف. تتبختر في مجالس النخيل العراقي المشنوق في المنافي. هزأت بأشواق بلند الحيدري من عام وأطاحت بصهيله في لندن. سخرت من حنين الجواهري منذ أسابيع وطوت تهدجاته في دمشق. وتصب اليوم جرعة من جرعاتها في حلوق الذين عرفوا شريف، أصدقاء او عابري سبيل. ربما تخالف الثلاثة في الموقف والمكانة، لكنهم تساووا مرتين: ساواهم الموت وساوتهم مرارة المنفى الباطشة. لوعة حارقة ظلت ترن في صوت شعرهم، وتتجمد في ماء عيونهم. جعلت موتهم وكأنه واحد.

لم نكن أصدقاء بمعنى الكلمة. كنا عابري سبيل التقينا في محطة عابرة. مررنا بالهيئة الإدارية للمنظمة العربية لحقوق الإنسان في بريطانيا. اجتماعات مستغرقة، مناقشات شتى ... ثم صارت مصافحات حارة. كان لهذا الأشعث الأغبر البغدادي طعم دجلة كما تخيلته لو ذقته، وبرودة نخيله في يوم قائظ صحراوي. فيه حرقة الذين أدمنوا نخيل بلادهم، وفي قلبه بوابات مشرعة لكل حملة الهموم. المرارة سيدة الموقف. إذ لكأنما يموت نصف العراقيين في صقيع المهاجر، ويموت نصفهم الثاني في صقيع عراقهم. ولا تملك أمتهم، أمة التمطي، سوى أن ترثي لحالهم وحسب. تنظر إلى موتهم البطيء، هنا وهناك، ويقعدها العجز سوى أن تحبر بعض كلمات الأسى الباردة، كما تفعل هذه السطور، ثم تتابع التمطي.»

رواية «مريم الحكايا»

لـ«علويّة صبح»

عمر شبانة*

تقدم لنا الكاتبة علوية صبح «جردا» لحيوات مجموعة من أبطال روايتها الجديدة «مريم الحكايا»، ومن بينهم شخصية الكاتبة علوية صبح نفسها التي جمعت حكايا مريم لتكتبها في رواية واختفت. وتكشف المؤلفة لنا عبر حكايات «مريم» (الراوية الأولى) أسرار مجتمعها الروائيّ وصراعاته، وحكايات البشر والحجر والبيوت والمقاهي طوال ما يقارب القرن من الزمان. لكنّ علوية، الشخصية الروائية، تنهي روايتها بعبارة تدلّ على أنها، رغم كل ما كتبته «لم تتأكد من شيء» (ص ٤٢٦) مما قدمته في الرواية. أي أن ما قرأناه ليس هو ما كتبته الكاتبة. فربما جاء بطلها زهير وعبث بأوراقها، وغيَّر مصائر شخصياتها، كما عبثت هي، بحسب اعتقاده، بأوراق مسرحيته وغيَّرت مصائر شخوصها، فيتساءل «من غيَّر هذا البطل من يساري إلى أصوليّ؟ من غيَّر الوطنيّ إلى متآمر على الوطن؟» (ص٣٩٥).

كنتُ أقرأ في الصفحات الأولى مصدوماً ومندهشاً بهذه الجرأة والقسوة والوضوح. وفي الصفحات القليلة المتبقية قبل النهاية، أخذت أتمنّى أن لا تنتهي الرواية. فانتهاء الرواية كان يعني لي انتهاء مرحلة عشتها بتناقضاتها كلها، بمتعتها وعذاباتها، بحُلوها ومرِّها كما يقولون. ورغم أنه لا بدّ للرواية من نهاية، فقد كنت أخشى أن تنتهي «لعبة» علوية ومريم لأنني شعرت أنها روايتي ورواية جيلنا كله. رواية العاصفة التي عصفت وتعصف بنا. لذا صرتُ أخشى أن لا أجد من الحكايات ما يشبه حكايا مريم. فمن أين لنا بمريم تروي حكاياتها لنا لا لننام، بل لنصحو، على موسيقاها الصاخبة حيناً، الحزينة الموجعة حيناً؟

وحين انتهيت إلى السطر الأخير، وإلى العبارة التي تؤكد أن علوية/ المؤلفة «لم تتأكد من شيء» مما كتبته، تأكدتُ أنني خسرت هذا العالم الذي احتواني واحتويته في أثناء قراءته، بل معايشته والغرق فيه، وهاهو يهرب من اليقين إلى اللايقين. من الكتابة إلى إعادة الكتابة.. أي من التحقق إلى اللاتحقق. وقد رأيت كيف ينهار هذا البناء الروائيّ الذي سكنته لأيام، وبصرف النظر عن تفاصيله كلها، عن الروائح الطيِّبة والكريهة التي تفوح منه، ويتهاوى أمام عينيّ، كما انهارت بنايات الرواية وبيوتها وشخوصها وتاريخها كله.. وكيف ستبقى حجارته معلَّقة في فضاء الروح مثل كائنات خرافية، وتصير واحداً من كوابيسي!

إنه عالم كامل ينهار كما انهار بيت علوية نفسها، ولم يعرف أحد ما الذي سيقوم في مكانه. ففي مكانِ كلّ بيتٍ بيروتي عتيق ينهار، كانت تنهض في بيروت بنايات فخمة تتحول أسواقاً تجارية ضخمة. لذا حزنت لانتهاء الرواية أولاً، ولانتهائها على هذا النحو من اللايقين الذي انتهت إليه ثانياً. وعدت أُلملم شظاياها التي غاصت عميقاً في كياني. لأحاول أن أعيد ترتيب أوراقها كما أحبّ، لأنني أشعر أنها جزء من عالمي الذي أحببته رغم قسوته، وربما بسبب قسوته وجرأته وصِداميّته! فالرواية واحدة من الروايات التي لا يكتب الكتّاب مثلها كل يوم.

المؤلفة.. الشخصية والحكايات

سواء كانت المؤلفة علويّة صبح هي «مريم»، أم لم تكن، وسواء كانت هي نفسها الشخصية الروائية التي تكتب رواية «مريم الحكايا»، داخل الرواية، أم كانت صورة من صورها، فنحن أمام عمل روائي تمثّل علوية إحدى شخصياته. عمل يشبه صندوق الدنيا، أو

* كاتب وشاعر من فلسطين

صندوق العجائب، الصندوق الذي يعج بالحكايات والقصص والخراريف التي تفضح هشاشة مجتمعاتنا العربية، من خلال المجتمع اللبناني الذي تقدمه لنا كاتبة تنتمي، كما يبدو من حضورها في الكتابة ككاتبة، وليس فقط حضور شخصيتها في الرواية، تنتمي إلى جيل الثمانينيات، وقد أصدرت روايتها الأولى «نوم الأيام» العام ١٩٨٦. وواحدة من سمات هذا الجيل أنه «ضائع» بين الأجيال، أو محشور بين جيل السبعينيات وجيل التسعينيات. والضياع هذا يظهر في ملامح عمل هذا الجيل ونتاجه، حيث تكسّر الكثير من القيم، وتبدّل الكثير من المعايير. وعليه، فرواية علوية هي من النتاجات المحكومة بهذه التبدلات وتلك التكسيرات والانهيارات.

مسألة أخرى يمكن الإشارة إليها على نحو سريع، وهي أثر الحرب في حوادث الرواية ومسارات شخوصها وحيواتهم. فما من شكٍّ في وجود تأثير كبير للحرب على مصائر الأبطال والشخصيات، وعلى مصير البلد (لبنان) كلّه. لكنني أعتقد أن المشكلة العقدة في الرواية ليست هي الحرب، بل عناصر أخرى في بنية المجتمع، عناصر سبقت الحرب الأخيرة التي استمرت من ١٩٧٥ حتى أواخر الثمانينيات، وانتهت باتفاق الطائف. ودراسة هذه العناصر تتطلب عملاً كبيراً يذهب في الدراسة إلى الجوانب الاجتماعية والاقتصادية والدينية/ الطائفية، كما تتطلب دراسات علم/نفسية (بسيكولوجية). لذا سأكتفي بجوانب من العلاقة بين الرجل والمرأة، وبعض التحولات التي أصابت البشر.. كما تبدو في حكايات مريم.

تتناسل حكايا مريم بعفويّة. ومريم كما نلحظ اسم من مقطعين هما «مَر» و«يم». وكلاهما مرتبط بالمرايا على نحو ما. فاليم، أو الماء، هو أول المرايا، المرآة التي خلقت شخصية نرسيس. رأى جمال وجهه في الماء فجنّ جنونه. لذا فـ«الحكايات مرايا» و «الحكايات.. ماء الكلام»، و«الأخريات مرايا» نرى فيهنّ لا وجوهنا فحسب، بل أرواحنا وتحوّلاتنا العميقة. هل لهذا قامت علوية صبح، من خلال مريم، «بتذكير» مفردة البئر «لدلالات مقصودة»، رغم أن الواجب تأنيثها، كما تقول في الصفحة الأولى من الرواية؟ وكأنّ البئر الذي خلق حالة الرعب الأولى في حياة مريم، لأن والدتها ظلت تهددها بإلقائها فيه، يبدو أنه ارتبط لديها بكلّ ما هو عقوبة وعذاب، ومصدر تهديد، أي بالمذكّر الذي يصنع مصائر الأنثى في الرواية؟ ربما!

بدايات ونهايات

يبدأ نص «مريم الحكايا» بمريم اليائسة الحائرة القلقة، وفي يدها فيزا ستحملها إلى كندا. وقبل نهاية الرواية بقليل، نعرف أنها مهاجرة لكي تتزوج هناك من شخص يدعى أمين كانت رفضت الزواج منه في صباها. مريم تبحث عن علوية صبح لتودّعها. هذه هي بداية النص الرواية/ الحكاية، لكنها ليست بداية الكتاب، فما من بداية واحدة للرواية، بل هي تدور في منظومة من السرد الذي لا يأخذ في الاعتبار أمر الزمن، فتتداخل فيه الأزمنة والحوادث. وحضور شخصية المؤلفة في الرواية يلعب دوراً في تبرير بنيتها المتشظية، فعلوية تمثل الشخصية المتحوّلة من مناضلة وكاتبة في جريدة حزبية، إلى محررة في مجلة فنية نسائية. ويمثل ظهورها في مقابلة تلفزيونية لتجيب على أسئلة عن الغناء والمطربين الجدد، يمثل عنصر مفاجأة لمريم، لكنه أحد مظاهر ذلك التحول الجذري في حياة علوية، مثلما يمثل لباسها وتسريحة شعرها مظهرين آخرين للتحول.

قبل السير مع هذه البداية الروائية، يجدر القول إن ثمة بداية خارج نص الرواية، من جهة، إلا أنها في صميم عملها في الآن نفسه، أعني القول الذي اقتطفته الكاتبة من إنجيل متّى وهو «مرتا.. مرتا.. تهتمّين بأمور كثيرة والمطلوب واحد». وهنا نتوقف قليلاً، فهذه الجملة التي تقف بين العنوان والنص هي عبارة مركزية في تلخيص مقولة النص وخطابه الأساس. فالنص يقول الكثير، ومريم تروي الكثير من الحكايات، والكثير من التأملات في قضايا شتى، لكن المطلوب قوله هو أمر واحد شديد الخطورة: التغيُّر هو ما حدث، لا التغيير. هذا على المستوى الظاهر والمباشر من العلاقة بين عبارة الإنجيل وبين الرواية، أما المستوى الآخر غير المباشر فيستحق ويتطلب دراسة أعمق.

أجيال من النساء العربيّات.. الجواري في أحضان الجهل والتخلف والذكورة

شخصيات وتحولات الحكاية.

كلّ من كانوا يحلمون بتغيير الدنيا، تغيّروا هم وتحوّلوا عن ماضيهم. ومن هنا الربط بين هذه المقولة وبين بداية النص التي تعلن اليأس والاختفاء والتغيّر. وحين تتساءل مريم عن مصير الكاتبة علوية التي جمعت منها حكاياتها وحكايات سواها واختفت، يبدو سؤالها تكثيفاً لأسئلة التحوّلات (الميتامورفوسيز) التي«مسخت» العالم. أما كيف اختفت؟ ولماذا اختفت؟ وهل اختفت أم تغيّرت؟ وهل كتبت روايتها أم لم تكتبها؟ ومن هي علوية صبح التي اختفت أو تغيّرت؟ هل هي مؤلفة الرواية التي بين أيدينا، أم الكاتبة التي تعمل في «جريدة الحزب»، وتحاول أن تكتب رواية، بعد روايتها «نوم الأيام»، والتي تسللت إلى أوراق مسرحية صديقها زهير وعبثت بها حتى

دفعته للجنون؟ هذه كلّها أسئلة فروع على السؤال الأصل/ المحور.

على مستوى بناء الشخصيات الروائية، يمكن النظر إلى جيلين من الشخصيات، يكوّنان نمطين هما: نمط/ يشكل بؤرة من البؤر التي تفجّر السرد وتحوّلاته، وهو جيل مريم وابتسام وزهير وسواهم من هذا الجيل، وشخصيات تمثل محور هذا السرد وموضوعه الأساس، مثل فاطمة وحسن (والدا مريم) وجدها وجدتها وخالاتها نرجس وسميّة وتفاحة ونزيهة المومس، وشخصية «أبو طلال» وأم طلال وابنتهما زينة وابنهما حمّودي، وأبو يوسف وزوجته ونبيهة وسواهم الكثير من الشخصيات الهامشية أو الثانوية.

ما من شخصية تنجو من التحوّل/ التشوّه. المؤلفة تقود الجميع إلى مصائرهم المحتومة مثل قدر مكتوب. الهجرة أو الموت أو الجنون أو الصمت، هي مصائر معظم الشخصيات. فبعد ما رأيناه من تحول علوية، نرى مريم التي ظلت بلا زواج تهاجر لتتزوج. ونرى زهير الطبيب الحالم بكتابة مسرح، يجنّ ويدور في الشوارع يوزع البيان الذي كتبه وهو مرعوب من العالم ومن أجهزة مخابرات دولية تلاحقه. ابتسام الفدائية التي كانت تقود المظاهرات وتقوم بكل ما سيؤدي إلى التغيير والتحرر، وترفض الزواج دون حب، رضخت وتزوجت من رجل «ناجح» نقل حياتها نقلة نوعية وأخيرة، و«كيّفت» حياتها معه حتى وهي تكره سلوكاته تجاهها، بحجة الأولاد، ولم تتورع عن قطع علاقاتها مع مريم وعلوية.

أسئلة ابتسام الفتاة الثورية والأنثى، هي أسئلة التحرُّر والتغيير على الصعد كافة، من جهة، والهزيمة والانهيارات على الصعد ذاتها من جهة مقابلة. أسئلة الذكورة والأنوثة، والعلاقة المعقدة بين الرجل والمرأة، بين المناضل ورفيقته «هل رآنا المناضلون مومسات مستوردات في علب ثورية جاهزة يا ترى؟»، وأسئلة عن الأحلام والهزائم «هل حين ينهزم الإنسان، ينهزم في السياسة والحب وفي كل الأحلام؟». و«هل حصدنا خيبات مضاعفة عن خيبات الرجال الذين صدّقنا أنهم متحررون ويريدون الحرية لنا ولهم، وهم في الحقيقة لم يكونوا سوى نماذج لانفصامات نفسية وفكرية وأجساد تحمل في داخلها عصوراً مضت، ونماذج كاريكاتورية لهارون الر شيد الثوريّ؟». وهذا جانب يحتل حيزاً واسعاً من الرواية، وسنكتفي برصد وتحليل جوهره من خلال بعض مظاهره، فمن الصعب متابعة تفاصيله في عشرات الحكايات التي تتناسل وتتفجر كينابيع الجبال.

صراع ذكورة/ أنوثة

الأسئلة التي تحاكم الرجل، لا تستثني المرأة. ورغم أن شحنة هائلة من الغضب والاتهامات تنصبّ على رأس الرجل وسلوكيّاته التحكّمية، فابتسام نفسها تتساءل «هل كنا نحن النساء حقيقيّات في أحلامنا، أم كانت لدينا أيضاً انفصامات ومشاكل نحملها في أجسادنا المخبّأة بثياب الثورة والنضال، ونخبّئ فيها روائح الجواري في كل العصور؟». فالرواية تحاكم شريحة المثقفين، كما تحاكم القيم والتقاليد والأعراف والقوانين التي شكّلت مجتمعاتنا منذ قرون، ضمن منظومة تقتحم التابوات ولا تخشى المحرّمات.

إنه سؤال المرأة العربية منذ عقود طويلة، فمنذ مطالع القرن العشرين كان السؤال محلّ جدل، وقد طرحته المرأة الكاتبة في الرواية العربية في كثير من الأعمال، لكنه هنا مرتبط بظروف وملابسات ذات خصوصية، فهو مرتبط بظروف المجتمع اللبناني تحديداً، وهو المجتمع المعدود الأكثر تحرّراً بين المجتمعات العربية. كما أنه مرتبط بزمن الثورة في لبنان، وزمن الأحزاب وحركات التحرُّر، ما يجعلنا نفترض أن تحرّر المرأة ينبغي أن يكون بنداً على برنامج هذه الأحزاب والحركات.

الرجل العربي صانع مصير المرأة وسبب عذاباتها

لكن الرواية تقول لنا إن وضع مريم، مثلاً، في علاقتها مع صديقها «عباس» المحامي والمثقف، والمتزوج، لم يكن أفضل من وضع والدتها فاطمة مع والدها حسن.

فالاختلاف هو في التفاصيل، أما الجوهر فهو نفسه في الحالين. فمريم تعشق عباس وهي تعلم أن ليس في الأفق زواج منه، ومع ذلك فهو يمارس أعلى درجات ذكوريّته معها في الفراش. تقول مريم إن عباس «كان يعشق ضعفي ليعيش إحساسه بقوته (...) أحبّ الحاجة إليّ ليرسم صورته التي يريدها لنفسه بعيني» (ص ٣٦). وهو ما يكشف لنا أن العلاقة المتمثلة في معادلة (ضعف/ قوة) ليست علاقة حبّ، بل صراع يخوضه الطرفان، ويفكر كل منهما في الانتصار فيه. لكن مريم لا تريد أكثر من العلاقة والاستمرار فيها رغم كل شيء.

ولعلّ من أشد المشاهد الروائية سخرية في رؤيتها للعلاقة/ الصراع، مشهد مريم في مظاهرة من المظاهرات، ربما كانت الأولى التي تشارك فيها، فهي تصف كيف كانت تتخفى من أخيها حتى لا يشاهدها في المظاهرة. لكن اللافت هو الشعار المرفوع في المظاهرة، فالمتظاهرون والمتظاهرات يردّدون/ يردّدن «يا حريّة كلنا رجالك..». فاختيار الشعار في هذا المشهد تحديداً يظهر شدة التناقض بين الشعار ومن يرفعونه. فأية

حريّة هي التي تجعل الجميع رجالها؟ وأين النساء؟ عن أيّة حرية يتحدث الأخ وهو يضرب أخته ويمنعها من التظاهر للمطالبة بالحرية؟!

وتظل معادلة ذكورة/ أنوثة ، ومعادلها قوّة/ ضعف تتكرر في صور مختلفة، كأنما لتخبرنا أن هذه العلاقة هي في جذر المشكلات الاجتماعية، وفي أساس تكوين الوعي العربي، ويتمثل هذا الوعي في الرواية في صور شتّى، بعضها مقولات والآخر سلوكيات. فمن المقولات المألوفة في مجتمعاتنا العربية ما يتردد عن «كلام زلم»، أو «حكي رجال» و«حكي نسوان». وليس مستغرباً قول امرأة لجارتها إن «الرجّال هو الربّ الصغير على الأرض»، أو «نحن النسوان شو بفهمنا بحكي الرجال»، أو القول الذي يجري مجرى المثل عن الرجال الذين جاءوا إلى عزاء البيك برماحهم وخيولهم، والنساء بدموعهنّ وزغاريدهنّ. فمن أقام التقسيم؟

وفي هذا الباب، باب العلاقة بين الرجل والمرأة، بين القوّة والضعف، تقع علاقات وحكايات كثيرة، ومتنوعة، لكنّها جميعاً محكومة بالقانون نفسه. فعلاقة حسن والد مريم مع والدتها فاطمة التي تزوجها وعمرها أحد عشر عاماً، وظل يربطها ليمارس معها وهي تصرخ وتلمّ الجيران، وعلاقة أبو طلال وأم طلال، وأبو يوسف وزوجته، من بين علاقات جيل الآباء، وعلاقة عباس ومريم، وابتسام وجلال، من علاقات الجيل الجديد، هي جميعاً أمثلة على قوة الرجل وضعف الأنثى. لكن الطريف أن تنتهي علاقة أم طلال مع زوجها معكوسة. فحين يعجز أبو طلال عن الحركة، ويغدو ثقيلاً، لن تتورع أم طلال عن توبيخه وضربه حتى!

كلّ من كانوا يحلمون بتغيير الدنيا، تغيّروا هم وتحوّلوا عن ماضيهم

وتحشد الرواية عدداً من قصص الزواج الذي هو، في الحقيقة، اغتصاب وليس علاقة سوية بين كائنين. وتوفر شخصية أم يوسف، وغيرتها على زوجها، وطاعتها العمياء له، أنموذجاً شديد القسوة لخضوع المرأة، إذ يبلغ هذا الخنوع حداً غير معقول عندما نعلم أن أم يوسف تغار من «ضرّتها» لأنها (أي الضرّة) أكثر خنوعاً وتبعية منها. أما أبو يوسف نفسه، الذي يعمل جزّاراً، ولم يكن ينادي زوجته إلا بالبهيمة والحمارة، فقد تزوج زواج متعة (هذا الشكل من الزواج وحده يتطلب دراسة في مجال العلاقة التي تعالجها الرواية)، ولم تستطع زوجته سوى أن تسقيه الشاي ممزوجاً ببَولِها لتضبعه (ص٢٥٣).

وحين تموت أم يوسف يموت زوجها بعدها بشهور، وتعليل ذلك في الرواية «لأنه كانت شَبْشَبْتُهُ ونشاطه جايّين من جبروته عليها.. يفقّع قلبها من القهر ليحسّ حاله إنّه سبع البرمبا. ولما ماتت فرط المشحّر وحسّ إنه ما بيسوا خرية مرمية بعين الشمس» (ص ٢٥٦). ومن سخرية الأقدار، وربما لشدّة ذكوريّته، يخرج أبو يوسف من قبره حاملاً الساطور ليحاكم المؤلفة على الصورة التي رسمتها له، فتروح تهرب منه في شوارع بيروت (ص٣١٣).

لغة مكشوفة وعارية

وتذهب الرواية بعيداً، عمقاً واتّساعاً، في تحليل العلاقة بين الرجل والمرأة، فتتناولها بتفاصيلها وأبعادها العاطفية والجنسيّة والنفسية والاجتماعية. وهي تفصّل في كشف خفايا هذه العلاقة، ولا تتورع عن التوقف أمام التفاصيل الجنسية التي لم يسبق تفصيلها على هذا النحو ربما، حتى في روايات يكتبها الرجل! ولا يتوقف الأمر على وصف العملية الجنسية، إذ تغوص الكاتبة في منظومة المفاهيم والقيم التي تحكم هذه العملية، والوعي الذي تنتجه ويعيد إنتاجها عبر الأجيال. ومن ذلك أن المؤلفة تقف على مجموعة الآليات والسلوكيات التي تنتمي إلى عالم الجنس، الخفيَ منها والظاهر، المباشر وغير المباشر.

فالجنس ليس ممارسة فقط، إنه لغة محكية ونظرات مسمومة وروائح تنتشر كالنار في الهشيم. فعبارة «بلا معنى» التي تستعملها النساء خصوصاً في كلامهنّ حتى لا يُفهم منه أية دلالات جنسية، (وهي العبارة التي نستعمل مثيلاً لها بالقول «بلا قافية»)، تبدو هنا لغة جنسية مكشوفة. وحين نستعملها لإبعاد المعنى الجنسي من كلامنا، إنما نؤكد هذا المعنى ونبعثه ونحْييه في ذاكرة المتلقي. فنبيهة التي سيتزوجها أبو يوسف «زواج متعة» قادته إلى هذا الزواج بكلام مليئ بعبارات «بلا معنى»، فهي تقول له وهي تطلب منه كيلو من اللحم «إنتَ بتعرف اللحمة الطرية وين بتكون ، بلا معنى. المهم تفوّت سكّينك محلّ الهبرة الطرية وتشيل شقفة منها لأنبسط بأكلها، بلا معنى» (ص ٢٤٣). ثم تكشف الرواية عن نظرة نبيهة إلى الجنس، بلغة جنسية مكشوفة، حين تجعلها تمارسه مع «كميل الأخوت» (ص ٢٤٧و٢٤٨).

وتتهيّج مريم وهي تسمع الحوار بين أمها والولد «السمكري» الذي يقوم بإصلاح «البيديه»، ويحتشد كلامهما بـ«بلا معنى» هذه. وليس المقصود من هذه «الجردة» الجنسية مجرد الجنس. فهذا هو المعنى المباشر والدلالة السطحية للموضوع. فمثل هذه اللغة تحيل إلى مفاهيم وقيم متناقضة ومشوّهة يعيشها المجتمع ويخضع لها. فمن جهة ثمة هذه الرغبات والشهوات والاشتعالات الجنسية، ومن جهة مقابلة ثمة هذا التابو حيال الحديث في الجنس بلغة مباشرة. إنه عالم من التناقضات هذا

الذي نعيش فيه. عالم مزيّف ومراوغ ومزوّر. ولنقرأ حول الاحتفال بعيد المولد النبوي، وما تفعله النسوة في هذا الاحتفال!

وتتجلى جرأة الرواية ليس فقط في اللغة المستخدمة للوصف والتصوير، بل في استعمال ضمير الأنا من قبل الراوية مريم، في تصوير علاقاتها مع كل من عليّ ومصطفى وعباس. كما تتجلى أيضاً في نبش كل ما هو مثير، فمفهوم الإثارة يتجلى هنا على نحو واسع ومعمّق، إذ يتضمن إثارة المشاعر والأفكار والأسئلة، ويتجنب تماماً، وبمهارة عالية ولغة مسبوكة جيداً، إثارة الغرائز. وهذا ما يجعل دور هذه المشاهد والصور الروائية، وهي كثيرة جداً، دوراً يرقى إلى مستوى التشريح والتحليل، أو يرقى إلى مستوى التفكيك والتركيب، لا الوقوف عند سطوح الأشياء فقط. وربما كان كسر التابو هدفاً من أهداف الرواية في رصدها وتحليلها هذا القدر من العلاقات، وهي تفعل ذلك باقتدار.

وباقتدار ترسم صور شخصيات ينتمي كل منها إلى عالم، فتعطي لكل شخصية ما يجعلها تتحرك على «خشبة الرواية» أو على «شاشتها» بكل ما يعنيه ذلك من حيويّة وصدقيّة. وفي حين تذهب إلى الوصف الكامل لملامح الوجه والجسد والمشاعر والحركات لبعض شخصياتها، فنرى ونحسّ حضورها في لوحة بالحجم الطبيعيّ، قد تكتفي برسم شخصية أخرى بخطوط عامة، خارجية، تضع أمامنا «إسكتش» أو كاريكاتور الشخصية. لكننا في كل الأحوال أمام حياة ممتلئة وغنية بلغتها وسلوكها.

نأخذ، مثلاً، شخصية الدكتور كامل، زوج ياسمين، الذي درس الطب في فرنسا ليعالج الفقراء، وظل يرفض طلب زوجته أخذ بدل «كشفيّة» من الفقراء.. وكان يرى أن «كل الأحزاب رجعية وانتهازية، ولا تتاجر بحياة الفقراء فقط، بل بموتهم أيضاً»، صار يقضي ليله أواخر الحرب في لعب البوكر ويسكر حتى يفقد وعيه، لكنه ظل يحكي عن «ميكروبات وجراثيم الجهل المعشعشة في أبدان وعقول مرضاه الفقراء» (ص ٣٤٣). ثم صار يشتم المرضى ويطردهم، وفي واحد من المشاهد يمكن أن يسقط القارئ على ظهره ضحكاً كالبكاء، وهو «يشاهد» الدكتور يركض خلف مريض أو مريضة. (ص ٣٤٨).

خرافات وتقاليد ومخدرات

وفي بيت «أبو طلال» تجتمع نكبات ونكسات، أهمها نكبة حمّودي وأخته زينة. نكبة الولد تتمثل في إدمانه المخدّرات التي كان يشتريها لأخيه. والغريب أن الأم تبدو شديدة القسوة معه، فهي تطرده من البيت، ثم تزجّ به في السجن لتخلّصه من الإدمان.. ويموت الشاب في المستشفى بين يدي إحدى الراهبات.

وهناك جانب الخرافات التي يتعاطى بها جمهور الرواية وشخوصها، وخصوصاً النسوة اللاتي يغرقن في ثقافة الخرافة والجن والعفاريت، من جهة، والثقافة الدينية المتعلقة بالخرافة، من جهة ثانية. فالمجتمع المتديّن تديُّناً فطرياً، مثل المجتمع المتديّن بالتقليد واتباع السيد «المقلَّد»، يسير بلا ضوابط محددة سلفاً، فهو يختار الأحكام التي تلائم وعيه ومحيطه الثقافي والدينيّ المتزمّت، ويختلق المحرمات بحسب هذه الثقافة، ولا يتبع كتاباً أو سنّة. وهكذا نجد أحاديث النساء عن الغيبيّات، ومنها مسألة عذاب القبر، كما لو كانت ثقافة حصّلتها النساء من تجارب واقعية، فهنّ يتحدثن عن عذاب القبر كما لو كان حدث معهنّ. وهذه مسألة مرعبة في الوعي الشعبيّ الذي لا عقل له، وليس التديُّن لديه سوى خرافة.

إن اختيار الكاتبة لحكايات الجنّ، واستخدامها بكثرة في تحليل ما يجري في بيوتنا، يعبّر عن خطورة هذه الحكايات وتأثيرها الكارثيّ على المجتمع. وتنطوي الرواية على مجموعة هائلة من علاقات النساء بالجنّ، وبعض هذه العلاقات مبنيّ روائياً ليخدم فكرة محددة، وبعضها لتحليل موقف، والبعض الثالث قد يكون لتعميق حضور الحالة الخرافية في المجتمع الروائي. وربما كانت حالة الطفلة «زينة»، ابنة أبو طلال، مثالاً صارخاً على ما ينتج عن التفكير الخرافيّ بالعلاقة مع الجنّ. وهي حالة لا يخلو مجتمع عربيّ منها. فالطفلة زينة تشكو من آلام نفسية وبيولوجية، لكن العلاج الوحيد الذي يعرفه أهلها وجيرانها هو الضرب بأشكال شتى، خصوصاً بالـ«الصرامي» لإخراج الجن. وهذا مثل على عقلية يعشش فيها الجهل والخرافة.

الأسئلة التي تحاكم الرجل، لا تستثني المرأة

وأخيراً، كثيرة هي الحكايات التي تقع في هذا الباب، وكثيرة هي القضايا التي تطرحها الرواية بحيث لا يمكن حصرها، ولكنّ الغاية واحدة. لذا اكتفيت بهذا الجانب المحتشد بالصراع بين الرجل والمرأة، وبالتقاليد التي تحكمه. فالمجتمع الذي ينطوي على هذا القدر من الخرافة والتناقضات والزيف، وتلعب فيه هذه العناصر دور البطل والمحرّك، هو مجتمع سائر نحو مصير من المصائر التي قادت المؤلفة شخصياتها إليها: الموت أو الجنون أو.. الخراب. هذه واحدة من مفردات الخطاب الذي ترسله الكاتبة في نص يفيد من معطيات كثيرة، ثقافية وحياتية، تراثية ومعاصرة، وينهل من تجارب «عصرتها» المؤلفة وأخذت زبدة الكلام منها ووضعته في كتابها، متحررة من كل خوف، كما ينبغي للكتابة الحرّة أن تفعل.

الزمن كمتاهة في أدب التسعينيات

منتصر القفاش ومصطفى ذكري نموذجاً

مـيّ التلمساني*

في عام ١٩٩٥، صدرت لي دراسة نقدية مطولة عن كتّاب التسعينيات في مصر، بعنوان «الكتابة على هامش التاريخ. مصر الغياب»، وفيها أرى أن كتّاب هذه المرحلة (الذين قد يصح أن نطلق عليهم لفظ «جيل») يكفرون بالتاريخ الرسمي وبمحاولات ربط الأدب قسرياً بهاجس النضال الوطني أو التغيير الاجتماعي المتصل بقضايا اللحظة الراهنة ويبحثون عن فن خالص من شائبة الآني. رصدت في هذه الدراسة ثلاثة ملامح للكتابة الجديدة، استكمالا لما اشار اليه ادوار الخراط بتعبير «الحساسية الجديدة»، هي استغراقها في استنطاق الذات القلقة للكاتب/ الراوية، ورفضها لدور النبي/ المعلم المفروض على الكاتب العربي ورواية الالتزام الستينية في مصر، واستعارتها لأبنية الفن السينمائي وأنماطه وتقنياته باعتباره مرجعاً بصرياً يوازي أو يفوق المرجع الأدبي ذاته في بعض الاحيان.

امتداداً لفكرة الكتابة على هامش التاريخ، أرى اليوم ضرورة التوقف عند مجموعة من الافكار الفلسفية المتصلة بمفهوم الزمن لدى كاتبين بارزين من كتاب المرحلة التسعينية، هما منتصر القفاش ومصطفى ذكري. والمقصود ضمناً هنا إحداث قطيعة نقدية واعية مع أشكال التحليل السوسيو–تاريخي التي لازمت كتابة التسعينيات في مصر استلهاماً لمنطق التحليل السائد فيما يخص الرواية الستينية، وفتح أفق النقد الأدبي لهذا الجيل على تساؤلات أقرب الى الفلسفة منها الى علم الاجتماع التأويلي.

منذ «السرائر» (١٩٩٣)، و«تصريح بالغياب» (١٩٩٦) اعتمد منتصر القفاش في كتاباته القصصية والروائية على شكل المقطع وعلى الشخصية المركزية التي تختلف في مركزيتها عن شخصيات الأدب الكلاسيكي من حيث انتمائها للهامش وتفكك وحدتها النفسية والاجتماعية.

في روايته «أن ترى الآن» التي نحن بصدد تحليلها هنا، يستخدم منتصر القفاش شكل المقطع باعتباره وحدة سردية تكاد تكتفي بذاتها، ويضع في بؤرة الأحداث شخصية «ابراهيم» المحاسب في فندق يشرف على الافلاس الذي يهوى التقاط صور حميمة لزوجته تؤدي في النهاية لرحيلها عن بيت الزوجية. لقد امتدت يد خفية لتلك الصور وقامت بتشويهها، وابراهيم يشك في ان تكون صديقته «سمراء» هي الفاعل، لكن سمراء تنكر الفعلة وتنتهي الرواية بأن تحتل الصور المشوهة بيت ابراهيم وتحول دون عودته اليه.

لمصطفى ذكري خمسة إصدارات منها «هراء متاهة قوطية» (١٩٩٧) و«الخوف يأكل الروح» (١٩٩٨) و«مرآة ٢٠٢» (٢٠٠٣) يظل مخلصاً عبرها لشكل القصة القصيرة أو الرواية القصيرة، ربما بتأثير من بورخيس وكافكا اللذين يدين لهما بإعجاب خاص وربما لقناعة فنية بقيمة الاختزال وعبثية الثرثرة.، في «مرآة ٢٠٢»، ثمة تجليات مختلفة لشخصية الكاتب الذي يسعى للخروج من رتابة الحياة اليومية بفعل الكتابة واستبدال العمل الابداعي بالفراغ الذهني

* كاتبة وأكاديمية من مصر مقيمة في كندا

والعاطفي. أحد مشروعات الكتابة التي تطمح لها الشخصية (التي نستطيع أن نلمح فيها قدراً من السكيزوفرينية) نص يقع في ٢٠٢ صفحة وينبني على التكرار كأنما هو مرآة لها وجهان. محاولة كتابة هذا النص الداخلي تسفر عن كتابة نص مصطفى ذكري «مرآة ٢٠٢» حيث تفشل المحاولة البورخسية لبناء نص متخيل فيما تنجح المقاطع المكررة في تشكيل نص الكاتب الفعلي.

تتقاطع المخيلة الإبداعية في «مرآة ٢٠٢» وفي «أن ترى الآن» مع الفكر الفلسفي لقطبين من أقطاب الفلسفة الفرنسية هما برجسون (وخاصة في كتابه «الفكر والمتحرك» La pensee et le mouvant) وجيل دولوز وفليكس جتاري (في كتابهما «ما الفلسفة»- Qu est ce que la philosophie) ، بحيث نستطيع ادعاء فهم الروايتين على ضوء المفاهيم التي يسوقها برجسون ودولوز، كما نستطيع فهم برجسون ودولوز عند قراءتنا للنصوص الابداعية المشار اليها.

تلك الحركة الدائرية اللولبية المستمرة هي حركة التشكيل الفني كما يراها دولوز حين يقول: «التشكيل، التشكيل، انه التعريف الوحيد للفن. التشكيل جمالي، وما لا يتشكل لا يعد عملاً فنيا».(١) وكما يراها مصطفى ذكري حين يقول في أحد حواراته: «أتحرك من الشكل أولا، فالشكل له سطوة شديدة عليّ أثناء العمل وبريق هو الذي يدفعني للمضمون».(٢) مم يتشكل العملان اللذان نشير اليهما هنا؟ من مقاطع منفصلة متصلة يعيد مصطفى ذكري كتابة بعضها ويدرجها في سياقات مختلفة في محاولة لكسر توقعات القارئ فيما يخص بناء العمل ككل بحيث يصعب تصنيفه في باب القصة أو الرواية او غيرهما. نفس تلك المقاطع التي نجدها بشكل مغاير في رواية منتصر القفاش التي تكاد تشبه بيت التيه لكنها تفتح أبواباً كثيرة وتسمح بدخول القارئ عبر مداخلها المتنوعة، الظاهر منها والخفي.

تشكيل العملين بهذا المنطق، رغم اختلافهما الجوهري، يحيلنا الى الفكرة الدولوزية الشهيرة القائمة على مفهوم «شبكة الجذور» (rhizome) بما تحمله من رفض للمركز الواحد ورصد لمختلف العلائق الممكنة بين المراكز المتنوعة التي لا يكاد يظهر أحدهما الا ليختفي وتحل محله بؤرة اتصال جديدة. انها فكرة التحول والصيرورة الأثيرة لدى نيتشه ولدى دولوز من بعده والتي تلازم مفهوم الزمن عند دولوز حين يقول:

«لم يعد الزمن واقعاً بين لحظتين، بل الواقعة نفسها هي بين- زمن: إن بين- الزمن ليس مرادفاً للأبد، وليس مرادفا للزمن، انه صيرورة. بين - الزمن والواقعة هما دائماً زمن ميت، حيث لا شيء يحدث، انتظار لا نهائي في الماضي الذي لا نهاية له، انتظار وتوجس... لا شيء يحدث في «الاحتمال» الذي لا يتشكل الا من بين - الازمنة ولا يمتلك إلا واقعة هي صيرورة دائمة التشكل. لا شيء يحدث هناك، كل شيء يصير...».(٣)

يتصل الزمن، ولنتفق أولاً على أنه زمن الصيرورة الداخلي وليس زمن التاريخ المحسوب، بفكرة الكاتبين عن ماهية النص الأدبي وتشكيله الفني القائم على اختبار الاحتمال و«التوجس» من الثبات.

إن إعلاء هذه النظرة الفكرية للأدب في الأعمال المشار اليها يسعى لنفي الزمن التاريخي، بحيث يتراجع السياق الاجتماعي الى خلفية النص الباهتة بينما يسطع البناء الفني وتشكلاته الذهنية والجمالية المجردة. وعلى الرغم من اشارات منتصر القفاش لحالة الافلاس التي يعاني منها الفندق الذي يعمل فيه ابراهيم إلا أن ما يستوقف نظر الكاتب هو حالات اللامبالاة والتراجع أمام إلحاح اليومي والاستغراق في تأمل التفاصيل التي يعيشها البطل في وحدته الداخلية التي تقيم حوله سياجاً من العزلة لا يسعى بحال لكسره او حتى للتمرد عليه.

ان ابراهيم الذي يعمل بدأب داخل الزمن الفيزيائي المحسوب يتحايل دائما على العمل (كنشاط منتظم وضروري) بالفرجة على نفسه وعلى من حوله تماماً كما يتحايل على سؤال «من الفاعل؟ من المسؤول عن تشويه الصور وغضب زوجته» بالفرجة على الصور نفسها وبالسير اللانهائي بين جدران بيته التي تبتعد كلما حاول الاقتراب.

يعيش ابراهيم تلك الحالة التي يشير إليها دولوز، بين- الزمن، منتظراً أن يسفر الانتظار عن معنى وساعياً لفهم الاحتمال بوصفه قانون الوجود.

يبني مصطفى ذكري على الاحتمال نصاً كاملاً يفتح مصراعيه على الأفكار التي نشير اليها هنا وتمثل شبكة

الجذور العميقة للنص: الزمن هو زمن الانتظار، والماضي يـأكلـه المستقبل، والحاضر عبث أكيد لا ملمس لـه ولا كثافة تتحايل عليه الشخصية بالحركة التي يعتبرها ارسطو «وحدة قياس الزمن». الكاتب في نص «مرآة ٢٠٢» يخضع لطقوس محددة تسبق الكتابة (مثل إعداد القهوة) ويستغرق في ألعاب عددية كعادة المهووسين وبعض العصابيين الذين يسعون لاستدراج الزمن في فخ العدد ونفي القياس الحسابي الدقيق بسيولة الحركة الزمنية المستمرة.

لا يقدم الكاتبان أنساقاً فكرية خالصة، بل على العكس من ذلك، وبدرجات متفاوتة، يستوعب كل منهما الدرس الدولوزي الذي يميز بين الفكر الفلسفي والفكر الجمالي الفني ويقصر لغة الحس والمحسوسات على الفن فيما يضع الفلسفة في خانة ابتكار المفاهيم المجردة. بعض مقاطع «مرآة٢٠٢» تمزج بين المفهوم الفلسفي والتعبير الجمالي على غرار نيتشه أحياناً، لكن سياقها العام داخل النص يخلق نوعاً من الانتظار لدى القارئ الذي يتوقع إعادة إدراج المقطع في سياق مغاير تصبح فيه الرؤية الفلسفية الثاقبة متكئاً لحدث درامي أو لوضعية نفسية.

إن المنطق الذي يرفضه برجسون هو في الواقع منطق استنطاق الماضي الذي يفرض نفسه على قراءة الزمن التاريخي، منطق قياس الزمن بقياس المدة الفاصلة بين لحظتين ثابتتين، وهو المنطق الذي يجعل الانسان يرى في كل شكل جديد إعادة صياغة لشكل سابق في الماضي.

إن هذه الرؤية الثابتة القائمة على حساب الزمن حساباً رقمياً تغفل في الحقيقة ماهية الزمن المستمر، زمن الديمومة duree ، الزمن المتطور الخلاق المفتوح على الجائز والممكن والمحتمل، الزمن الذي لا يتوقف ولا يتشكل من وحدات منفصلة متجاورة خطية. يرى برجسون ان الزمن امتداد، وديمومة، وتيار سائل، هو صنو الحركة والصيرورة هو زمن فعال في ذاته، متحرك بلا توقف، يمكن ادراكه بالحدس الذي هو منهج إدراك العالم ومنهج الخلق الفلسفي في آن واحد.

نستطيع أن نربط بين ذلك التصور الخاص عن الديمومة وبين فكرة الفوضى choos عند دولوز وغتاري حيث يقولان: «إن الفوضى فراغ بلا عدم، غير أنها محض احتمال، تحتوي كل الجزئيات الممكنة، بلا كثافة، بلا مرجع، بلا تبعة».(٤)

يشترك الزمن الداخلي دائم الانسياب مع صورة الفوضى كما يراها دولوز في كونهما يستعصيان على التحديد والقياس المنطقي وفي كونهما ينبنيان على التغيير والصيرورة والاحتمال. عندما يتعامل الفن مع الزمن الداخلي ومع الفوضى (بمعناها الإيجابي) يستعين بالضرورة بالحواس والمشاعر، بالمدركات والمحسوسات، ويسمح بابتكار تشكيل جمالي خاص قائم على الانسياب والسيولة من ناحية وعلى احتمالات التوفيق والتبديل بين الوحدات من ناحية أخرى. يعبر مصطفى ذكري عن تلك الفكرة بضرورة بناء الشكل ثم خيانته، وهي في الواقع فكرة شديدة القرب من فكرة الفوضى عند دولوز. ان الفوضى في تعريفها العميق هي جسور ممتدة بين نقطتين أو أكثر تختفي ما ان تمتد لتظهر في موقع آخر، بين نقاط أخرى، تختفي بدورها لتحل محلها جسور ونقاط غيرها الى ما لا نهاية. يحاول الفن ان يحدث مقطعاً عرضياً في ذلك العماء الكامل لكنه في ذاته يكاد يشرف على الوقوع في نفس الهوة السحيقة.

إن بنية الزمن النفسي هي نفسها بنية العماء، تستدعي الفوضى وتتحالف معها ضد الثبات وضد الزمن التاريخي المحسوب، والكاتب يواجه الفوضى ويستدعيها في الوقت نفسه: يواجهها محاولاً التمرد على المعنى الأحادي الراسخ المطلق ويستدعيها لمحاربة الرأي السائد، رأي المؤرخين والساسة وعلماء الاجتماع ورجال الاعلام وغيرهم. الفوضى امتداد بلا نهاية مثلها مثل فكرة الديمومة عند برجسون وسطوتها على الكتابة أكيدة أثناء الخلق وأثناء القراءة أيضاً، الفوضى هي ذلك الزمن المؤجل الذي يشير اليه مصطفى ذكري حين يقول: «إن لحظة فائقة في الحياة، فائقة في نشوتها، في تحررها من الزمن، ما زالت مؤجلة في المستقبل، ودوماً مرهونة بأن وقتها لم يحن بعد. أراها تراقبني وأنا أتدرب عليها. تلك المراقبة تفسد تدريبي وتمتص حاضري».(٥)

وتماماً كما نحاول قراءة الفوضى بالمعنى الايجابي للكلمة، أي باعتبارها نسقاً زمنياً وفلسفياً وفنياً يتوقف عنده الكاتبان في مناطق مختلفة من نصوصهما ساعين

لتأسيس الفوضى أو لتشكيل بنية من داخلها، نحاول قراءة المتاهة في العملين المشار اليهما، «ان ترى الآن» و«مرآة ٢٠٢» باعتبارهما مكاناً موازياً للعالم لا يحمل بالضرورة قدراً مأساوياً بقدر ما يوحي بالحركة والسعي والبحث والتقصي والمواجهة والتحايل والتذكر والنسيان والموت... الخ.

في الميثولوجيا القديمة، تمثل المتاهة إحدى تجليات القبر، فالبطل القديم الباحث عن الوحش هو في الحقيقة بطل رمزي مأساوي يواجه خطر الموت داخل المتاهة ويرمز عادة لضياع البشرية الأبدي وبحثها المضن عن مركز التيه، الذي هو بطن المعنى وقلب الحقيقة. والبطل التائه قديماً لا يقاوم فقط فكرة التيه بوصفه مكاناً غامضاً متكرراً ولكن ايضاً فكرة الزمن الذي يمر بلا هوادة ويتهدد حياته بالفناء. على البطل اذن أن يصمد في وجه الزمن وفي وجه جغرافيا المتاهة على عكس البطل الضد الذي نجده في كتابات القفاش وذكري.

في «أن ترى الآن»، يسير ابراهيم على مدار النص داخل بيت هو أقرب للمتاهة، تكاد حدوده وملامحه تختفي لتحل محلها تلك الجدران المتحركة المتباعدة وتلك الامكانات التي تلح على ابراهيم لفتح نوافذ وأبواب في تلك الجدران وكأنما هي محاولة لترويض المكان زمنياً، أو لفتح فوضى المكان على فوضى الزمن النفسي.

نفس صورة المتاهة تعود في صور ملاصقة مثل صورة الصفحة البيضاء التي تشبه حياة ابراهيم وصورة الكاميرا الخالية من أي فيلم. تبدو المتاهة هنا مكاناً محبباً لأنه ينفتح على الاحتمال. التدوين على الصفحة البيضاء، تثبيت صورة الكاميرا، الاستمرار في السير الى ما لا نهاية حيث لا توجد جدران ولا أثاث، تلك علامات الإمكان.

يستدعي نص «مرآة٢٠٢» نصوص الكاتب السابقة مثل «هراء متاهة قوطية» حيث يشير الى شخصية بورخيس والى فكرة الضياع ببناء متاهتين احداهما تبتلع الأخرى بحيث لا تبقى ثمة وسيلة للخروج أو الخلاص. في «مرآة ٢٠٢» يقوم النص ذاته على بنية التيه، التشكيلي واللغوي، حين تتكرر المقاطع في مناطق مختلفة من النص كما تتكرر جدران المتاهة وأركانها المتشابهة، وحين تضيع شخصية الكاتب في حملات دون كيشوتية متكررة ضد تيار الزمن الذي لا يتوقف فلا تلتقي إلا بالوحش الكامن داخلها. في عمق المتاهة يسكن وحش الزمن الخلاق، والكاتب الذي يستعذب ألمه البدائي لن يبحث عن الوحش ليقتله، لأنه بذلك يقتل نفسه في مرآة المتاهة.

نعود لنجد أنفسنا مرة أخرى أمام ثالوث الزمن/ الفوضى/ المتاهة الذي يفسر حركة الشخصيات المستمرة: زمن لا يتوقف، علامات تظهر وتختفي، جسور تمتد وتنقطع، مواجهة بين الانسان وبين الوحش في مرآة المتاهة، ماض لا تدركه الذاكرة وحاضر سريع التبدل، كتابة تبحث عن مكانها فيما هو كوني فلسفي وليس فيما يبدو ملحاً في الواقع والتاريخ. شخصيات تواجه زمناً فوضوياً في الداخل ولا تعبأ بفوضى الزمن التاريخي الخارجي، شخصيات تكره الثرثرة والآراء العقيمة وتبحث عن فن خاص، هو فوضى مركبة على حد تعبير جويس.

إن الفن فكر مثله مثل الفلسفة والعلم، يعلي شأن المتحرك والمتحول والمتغير ويرفض محاكاة الواقع التاريخي واتخاذ موقف من اللحظي الراهن، عبر مجازات الخلق والفوضى والمتاهة، وعبر أفكار ومفاهيم مغايرة تعيد تقييم الصور القديمة وربما تسعى أيضا «لتشويهها» كما نجد في رواية منتصر القفاش حيث يظل الخيط الرهيف بين الصورة الواقعية والصورة المشوهة ممتداً ومثيراً.

لا خروج إذن من المتاهة، هذا ما ادركه أبطال بورخيس وكافكا، وبطلا منتصر القفاش ومصطفى ذكري. لأنه لا سبيل للخروج منها إلا بالموت كما أن الموت هو خروج من الزمن المحسوس. ولأنه على مستوى الفن، لا سبيل لخلق أو ابتكار إلا بالتخلي عن وهم تغيير العالم وقلب التاريخ. ولأن فوضى التاريخ هي ذلك العماء الواضح المنتظم الخاضع للرأي والرأي الآخر، في حين أن فوضى الفن لا رأي فيها ولا أوهام.

الهوامش

١ – جيل دولوز وفليكس غتاري، ما الفلسفة؟، باريس ١٩٩١، ص١٨١.
٢ – مصطفى ذكري: الدراما تبدأ من الزمن الميت، الاهرام، ٢٠٠٣.
٣ – جيل دولوز، المرجع نفسه، ص١٤٩.
٤ – جيل دولوز، المرجع نفسه، ص١١١.
٥ – مصطفى ذكري، مرآة ٢٠٢، دارميريت، ٢٠٠٣، ص٤١.

هنرييت عبودي في روايتها الجديدة :

خماسية الأحياء والأموات .. أم بحثاً عن الزمن الضائع؟

خمسة نماذج بشرية تعكس هموم الجيل العربي الجديد

هـاشم صـالح★

هناك تيار جديد في النقد الأدبي يدعى بجماليات التلقي أو الاستقبال. ومن أشهر ممثليه في ألمانيا الناقد هانزيوس الذي كان أستاذاً في جامعة كونستانس، والبعض يتحدث عن مدرسة كونستانس وتجديدها لمناهج النقد الأدبي. وفحوى هذا الاتجاه هو أنه لا ينظر إلى المسألة النقدية من وجهة نظر العمل الأدبي المنقود أو مؤلفه بالدرجة الأولى، وإنما من وجهة نظر متلقيه أو مستقبله: أي القارئ. وضمن هذا المنظور الجديد في النقد لا يعود السؤال المطروح هو التالي: ما معنى هذا العمل الأدبي؟ أو ماذا أراد المؤلف أن يقول؟ وإنما:كيف فهمه القراء؟ وما رأيهم فيه؟ نضرب على ذلك مثلاً «مدام بوفاري» لفلوبير. فالقراء في وقت صدورها استقبلوها وكأنها فضيحة كبرى، بل وقدم صاحبها للمحكمة لأنه انتهك الأخلاق والعادات الحميدة السائدة في المجتمع الفرنسي آنذاك. ولكن القارئ الفرنسي الحالي سوف يجد صعوبة كبرى في فهم سبب الفضيحة أو الرفض الذي قوبلت به هذه الرواية إبان صدورها.وذلك لأن حرية التعبير أصبحت حقاً مباحاً للكاتب في المجتمع الفرنسي المعاصر الذي تفصله عن مجتمع فلوبير مسافة قرن ونصف تقريباً، وأصبحت جرأة فلوبير في تصوير عواطف المرأة أو الحب والجنس تثير الابتسام اللطيف في أفضل الأحوال لدى القارئ المحاط حالياً بكل أنواع الأدب الجنسي إن لم نقل البورنغرافي. مسكين فلوبير إذن ! وجرأته أصبحت تبدو لنا الآن أكثر من خجولة ..

لماذا أقول كل هذا الكلام؟ لأن رواية هنرييت عبودي الأخيرة أثارت فيّ بعض التساؤلات حول مدى حرية التعبير التي يمكن أن يذهب إليها الكاتب في لحظة ما ومجتمع ما. وقد وجدت أنها غامرت إلى حد «التهور المحسوب» فيما يخص تصويرها لإحدى شخصيات الرواية الخمسة: حليم. فقد أعطته حق الكلام وتجرأت على القول بأنه غير طبيعي من الناحية الغرامية، وأنه يفضل أمثاله على بنات حواء. ومثل هذا الكلام الذي لا يثير أي ضجة في أوروبا، قد يثير الدهشة والاستنكار في مجتمعاتنا. نقول ذلك على الرغم من أن الكاتبة مست الموضوع مساً خفيفاً وعلى عجلة تقريباً. ولكنها عادت إليه أكثر من مرة في الواقع. وبالتالي فالعملية لم تحصل صدفة.

ولكن الواقع أن الموضوع الأساسي لروايتها ليس هذا بطبيعة الحال. كان الناقد الفرنسي شارل مورون يقول بأن كل كاتب مشغول بشيء ما، أو بموضوع ما يسيطر على عالمه الفكري أو الإبداعي إلى حد الهوس. وقد طبق منهجيته بشكل خاص على شعراء كبار من أمثال بودلير ومالارميه وسواهما. ووجد أن كل واحد من هؤلاء المبدعين الكبار كان مهووساً بنقطة معينة، أو بموضوع محدد يتردد في أعماله من بدايتها إلى نهايتها تقريباً مع بعض التحولات والتنويعات. ويتجلى هذا الهوس الإبداعي في المجازات أو الصور اللغوية التي يبتكرها الشاعر ويركز عليها. ومن خلال دراسة هذه المجازات اللغوية الشهيرة أو الناجحة من حيث الضربة الفنية يمكننا أن نتوصل إلى فهم نفسية الشاعر وعالمه الداخلي أو

★ ناقد وباحث مقيم في باريس

الجواني. بمعنى آخر فإن منهجية مورون هي تحليل نفساني ولكن ليس بشكل مباشر أو فج كما فعل البعض من تلاميذ فرويد. فقد طبقوا منهجية المعلم بشكل تعسفي أو اعتباطي في أحيان كثيرة. انظر تطبيق العقاد مثلاً لمنهج التحليل النفسي على ابن الرومي وكيف سخر منه طه حسين سخرية لاذعة. والآن نطرح هذا السؤال: ما هو الموضوع الهوسي ـ أو الأساسي ـ الذي يسيطر على العالم الروائي لهنريت عبودي؟ ينبغي القول أولاً بأن روايتها الثانية تختلف بشكل جذري عن روايتها الأولى من حيث الشكل أو التقنية الروائية. فرواية «الظهر العاري» كانت كلاسيكية من حيث التركيبة الفنية. وكانت تركز على عقدة واحدة كبيرة تجعل القارئ يلهث وراءها من البداية وحتى النهاية لكي يتوصل إلى فكها أو حل اللغز في آخر المطاف. (المقصود مصير العلاقة بين أدهم مالك وكلير لافيت وكذلك لغز اليوناني سافروس الذي سبقه إلى العلاقة معها).

وأما الرواية الثانية، أي «خماسية الأحياء والأموات»، فتبدو أكثر حداثة من الناحية التقنية. فهي تركز على خمسة أشخاص يتناوبون الكلام على مدار الرواية، وهم: بهاء، نجلاء، حليم، غدير، مازن. إنهم عبارة عن نماذج بشرية مختلفة، وكل واحد يؤدي وظيفة معينة داخل الرواية. إنهم عبارة عن أشخاص تعتمد عليهم المؤلفة لكي تقول ما تريد قوله. فمن خلالهم تستطيع أن تعبر عن رأيها في الحياة، والموت، والحب، والزواج، والماضي، والحاضر، والخيانة الزوجية، واستحالة العلاقة الشفافة بين الرجل والمرأة، إلخ .. ولا توجد عقدة مركزية واحدة في الرواية وإنما عدة عقد مصغرة إذا جاز التعبير. وكلما انحلت عقدة أثناء سرد الرواية علقتنا الكاتبة بعقدة جديدة، وبكل مهارة، لكيلا نمل ولكي نواصل القراءة حتى النهاية. وهناك بعض العقد التي تشبه عقد الرواية البوليسية تقريباً. أضرب على ذلك مثلاً الفنانة «غدير» التي رسمت لوحة لامرأة خيالية أو متخيلة، ولكنها اكتشفت بعدئذ أن هذه المرأة موجودة في واقع الحياة بعد أن صادفتها في الشارع. فهذه المرأة نسخة طبق الأصل عن لوحتها، أو قل إن لوحتها طبق الأصل عنها . هنا تمحى الحدود بين الخيال والواقع، أو بين الفن والحياة. وبالتالي فهذه العقدة الناتجة عن الشبه الغريب والذي لا يكاد يصدق بين المرأة واللوحة الفنية سوف يشغلنا على مدار صفحات طويلة.. وقبلها كانت المؤلفة قد شغلتنا بعقدة من نوع آخر: هي عقدة «عفيفة» التي سافرت إلى أمريكا لكي تتزوج هناك، ثم فشلت وعادت.. ولم ينكشف سر عفيفة أو تنحل عقدتها إلا في الصفحة (٦٠-٦١) من الرواية. (وهي قصة مأساوية ومؤثرة في الواقع).

ثم حبكت المؤلفة عقدة أخرى عن شخص يدعي «مجيد» ولكن حلتها بسرعة هذه المرة ولم تتركنا ننتظر على جوعنا وعطشنا عدة صفحات لكي نتوصل إلى الحل.

وهناك عقدة العلاقة بين المحامي مازن والأستاذة الجامعية نجلاء. وهي ما ان تنحل حتى تنعقد من جديد، وهكذا دواليك.. وأحياناً يخيل إليك أن المؤلفة تلعب على أعصاب القارئ على غرار رواية ألف ليلة وليلة: وطلع الصباح فسكتت شهرزاد عن الكلام المباح ! فكثيراً ما تقطعك المؤلفة فيما يخص عقدة مشوقة ما لكي تشغلك بعدة أمور أخرى قبل أن تعود إلى الأولى لكي تحلها.. وهكذا تلعب على خيوط الرواية أو تحركها كما تشاء وتشتهي أو تمسك بها بكل تمكن واقتدار. ثم هناك عقدة مريانا خياط، إلخ ..

لكن نعود إلى السؤال الأساسي: ما هو الموضوع إن لم أقل الهاجس الهوسي الذي يسيطر على عالم هنريت عبودي الروائي؟ بكلمة «هوسي» لا أقصد أي شيء سلبي على الإطلاق . وإنما أقصد الموضوع المركزي الذي يتكرر أكثر من غيره. في روايتها الأولى، أي «الظهر العاري» جرى التركيز على العلاقة بين الغرب والشرق من خلال قصة حب بين رجل شرقي (أدهم مالك)وامرأة فرنسية شقراء (كلير لافيت). وعندئذ استطاعت المؤلفة أن تصفيَ حساباتها مع المرأة الفرنسية والرجل الشرقي في آن معاً. ثم ارتفعت بالإشكالية إلى مستواها الفلسفي لكي تحل التناقض أو لكي تفهمه على الأقل. وبدا واضحاً أنها تأسف لعدم القدرة على الجمع بين الشرق والغرب في حضارة واحدة متكاملة: المقصود حضارة قادرة على الجمع بين القلب والعقل. وبالتالي فكل شيء يحصل كما لو أن الكمال مستحيل على هذه الأرض. فالشرق ينقصه العقل والتنظيم والعلم، والغرب ينقصه القلب والعواطف الساخنة التي كثيراً ما تستهوينا في الشرق عندما نعود إليه نحن المهاجرين بعد غياب طويل..

أما في روايتها الثانية، أي «خماسية الأحياء والأموات»، فلا أثر للغرب على الإطلاق. فأجواؤها شرقية محضة وتدور بين أناس شرقيين أو عرب يعيشون داخل مجتمع عربي. نلاحظ أن المكان غير محدد بدقة، ولكن من الواضح أنه بلد عربي مشرقي لا مغربي. أما الزمان فهو محدد ويتراوح ما بين أوائل القرن العشرين وحتى وقتنا هذا.

ومن خلال اللعب على الزمن الماضي والحاضر تضرب المؤلفة عصفورين بحجر واحد. فهي من جهة تصور لنا العلاقات الاجتماعية التي كانت سائدة في بلاد الشام في ظل السيطرة العثمانية (١٩٠٢، ١٩١٩). وهي من جهة ثانية تصور لنا العلاقات السائدة حالياً بين الشباب والبنات أو الرجال والنساء في المدن العربية من خلال إعطاء حق الكلام للشخصيات الخمس الأساسية: أي بهاء، مازن، نجلاء، حليم، غدير. وهم معاصرون لنا ونلتقي بهم كل يوم..

وعن طريق هذا التذبذب المستمر ما بين الماضي والحاضر فإن المؤلفة تكشف لنا بشكل واضح عن التغيرات الضخمة التي طرأت على العلاقات الاجتماعية بين أوائل القرن العشرين ونهاياته. إنها ليست «ثلاثية» على طريقة نجيب محفوظ، ولكنها مشابهة لها إلى حد ما من حيث أنها تقيم التضاد بين جيل الآباء وجيل الأبناء. هل يذكرنا ذلك برواية تورجنيف عن صراع الأجيال في روايته «الآباء والبنون»؟ ربما. لم لا؟

وعلى أية حال فإن اللعب على وتر الزمن المنصرم هو الذي خلع على الرواية شحنتها الشعرية التي تنفجر في الرواية من حين لحين. فأحياناً تدمع أعيننا بدون أن نشعر عندما نصل إلى مقاطع من هذا النوع: «رمت العجوز الصورة وقالت بصوت يكاد لا يسمع: هذه الصورة ليست لمريانا. ولم تفسح لي مجالاً للتعبير عن استغرابي ودهشتي إذ أضافت، وهي تتفادى النظر إليَّ: إنها صورتي أيها الأحمق! وقد التقطت لي قبيل زفافي..» (ص ١٩٧).

ومريانا هذه كانت ملكة جمال في وقتها، وكان بهاء يبحث عن صورتها بألف شكل وشكل حتى عثر عليها، أو توهم ذلك. لم يكن يعرف، أو لم يكن يصدق أنها قد تكون صورة المرأة العجوز التي يسكن عندها. كان يعتقد أن العجوز كانت عجوزاً طيلة حياتها كلها!! ما كان يتخيل أنها كانت صبية تمتلئ فتنة ونضارة، ثم أصبحت الآن خراباً بلقعاً كما قد يحصل لنا جميعاً إذا ما عشنا زمناً طويلاً.. هذه الهوة السحيقة التي تفصل بين الماضي والحاضر، هذا الخراب الذي يتركه الزمن على وجوهنا وأجسادنا عندما يعرش علينا فيجعلنا نبدو وكأننا أشخاص آخرون لا علاقة لنا بما كنا، هذه الحسرة على ماض منصرم لن يعود، هي التي تخلع على الرواية عمقها الإنساني وأبعادها الشعرية. ثم لنلق نظرة على هذا المقطع الذي لا نعرف فيما إذا كان يثير الضحك أم البكاء أم الاثنين معاً. وهو يخص بطاقة دعوة كتبها شخص في العصر العثماني إلى خطيبته. لنستمع إليها ولنر كيف أن الزمن يترك آثاره ليس فقط على الأجساد والوجوه وإنما أيضاً على الكلمات.حتى الكلمات تشيخ وتهرم!

يقول بهاء: «طفرت الدموع إلى عيني عندما وقعت على البطاقة التي أرسلها راضي أفندي إليها (أي العجوز) ليلة زفافهما، ليدعوها إلى بيته. كانت البطاقة قد زخرفت بحمامتين يتوسطهما قلب، وقد خط عليها راضي أفندي، بتأني تلميذ مجتهد، العبارات التالية: إلى خطيبتنا المصونة الآنسة المحترمة أسمي زكي عجمي. نتأمل أن تشرفوا دارنا غداً، المصادف (٢) آب (١٩١٩)، لنحتفل بزفافنا في أجواء من البهجة والصفاء. وبمناسبة تفضلكم وقدومكم إلى دارنا سوف نقيم لكم أبهى حفل ونقدم لكم أخلص عهود الحب والوفاء. المحب راضي صيرفي».. ص (١٩٦).

لا تعليق!..

إنه الزمن أيها الأصدقاء. الزمن الذي ينتصر على كل شيء ويمر على كل شيء ويسحق في طريقه كل شيء. إنه وحده الذي يفهمنا حجم المسافة التي تفصلنا عن آبائنا أو أجدادنا أو حتى عن أنفسنا إذا ما شخنا بدورنا يوماً ما ولذلك فإن خماسية «الأحياء والأموات» لم تكتف بالاهتمام بالأحياء، وإنما اهتمت بالأموات أيضاً لأنهم سوف يظلون أحياء ماداموا لم يموتوا بعد من ذاكرتنا. ثم لأننا نحن أيضاً سوف نتحول إلى أموات يوماً ما، وبالتالي:

فقبيح بنا وإن قدم العهد ... هوان الآباء والأجداد

ينبغي ألا نسخر منهم لأنهم يستخدمون هذه اللغة التي أصبحت تضحكنا، وكان ينبغي أن تشعرنا بالحنان تجاههم. وبالتالي فإن هذه الرواية تصور شريحة كاملة من «الحيوات» المتلاحقة وراء بعضها البعض على مدار القرن العشرين. وجيل الحاضر المتمثل ببهاء، وغدير، ومازن، ونجلاء، وحليم لا يمكن فهمه إلا إذا قارناه بجيل الآباء والأجداد: أي جيل راضي أفندي، ومريانا خياط، وخليل، والعجوز، وعفيفة، وآخرين عديدين.

وعن طريق هذه المقارنة الواقعية جداً في بعض الأحيان نصل إلى فهم سر التناقضات التي يتخبط فيها المجتمع العربي حالياً. نلاحظ أن المؤلفة لم تتناول في هذه التناقضات إلا محرماً واحداً: هو الجنس، والحب، أو العلاقة الزوجية.

ولكننا نعلم أن الثالوث المحرم في المجتمعات الشرقية يشتمل أيضاً على الدين والسياسة. وهما موضوعان تحاشتهما المؤلفة بشكل كلي يثير الاستغراب والدهشة. فالحقيقة

الاجتماعية كلية ولا يمكن فصل أجزائها عن بعضها البعض هكذا. وقد لا يقلل هذا من أهمية روايتها لأنك لا تستطيع أن تعالج كل الموضوعات دفعة واحدة وفي رواية واحدة. ولكن غياب هذين الموضوعين الخطيرين دليل على أحد شيئين: إما أنهما لا يشكلان هاجساً، إن لم نقل هوساً، بالنسبة للكاتبة. وإما أنها من الخطورة بحيث أن التعرض لهما غير مضمون العواقب وبخاصة في ظروفنا المشتعلة حالياً. وعلى أية حال فإن إسدال ستار كثيف من الصمت عليهما يثير بعض التساؤل. مهما يكن من أمر فإن موضوع العلاقة الزوجية يشكل الهاجس الأكبر لهنرييت عبودي ليس فقط في روايتها الأخيرة هذه، وإنما في الرواية السابقة أيضاً. فالعلاقة بين الرجل والمرأة وكل الإشكاليات الناتجة عنها تشغل عالم «الظهر العاري» مثلما تشغل أجواء «خماسية الأحياء والأموات» سواء بسواء. فنجلاء مثلاً لا تعرف كيف تنقذ زواجها مع مازن على الرغم من أنه يحبها. والإشكالية التناقضية تطرح نفسها على النحو التالي: لماذا يخون الرجل امرأته حتى عندما يكون يحبها؟ واعتقد أن الجواب الذي أوردته المؤلفة واقعي وصحيح. فالرجل يستطيع أن يفرّق بين الحب والجنس، هذا في حين أن المرأة ـ عموماً ـ تربط بينهما بشكل وثيق.

يكفي أن ينزل الرجل إلى الشارع لكي يرى امرأة جميلة تلبس «الميني جيب» مثلاً حتى يشتهيها ويستطيع أن ينام معها خلال ربع ساعة إذا ما وافقت. ولكن هذا الشيء مستحيل بالنسبة للمرأة. لماذا؟ هذا التساؤل «يحرق» نجلاء، يقضّ عليها مضجعها، يدمر علاقتها بزوجها الذي تحبه ويحبها. إنها لا تستطيع أن تفهم أن الرجل «ديك» لا يشبع من امرأة واحدة، أو قل أنه يمل من المرأة الواحدة، وبالتالي فيتمنى لو يستطيع النطّ على كل الدجاجات! كيف يمكن حلّ هذه العقدة، أو هذه الإشكالية المستعصية؟ كيف يمكن أن ننقذ العلاقة الزوجية من جحيم الحياة الحديثة التي جلبت معها الحريات والمصائب في آن معاً؟! هذا هو السؤال الذي يخترق رواية هنرييت عبودي. وهي تقدم عليه جواباً واقعياً من خلال أم نجلاء التي تنصح ابنتها بالتروي وغض الطرف عن تجاوزات زوجها فالرجل رجل ولا بأس من أن يخون زوجته من وقت لآخر بشرط أن تبقى المظاهر محفوظة وان يعود إلى البيت «سالما» بعد ذلك!. هكذا نلاحظ أن المؤلفة تركز على المقارنة بين العقلية التقليدية والعقلية الحديثة وتكتشف أنه قد تكون للأولى بعض الميزات العملية التي لا تمتلكها الثانية.

فإذا ما طلقنا في كل مرة يخون فيها الرجل زوجته، فهذا يعني أنه قد لا يبقى هناك أي زواج على سطح الأرض! وبالتالي فكيف نحلّ هذه الإشكالية التي جاءت بها الحداثة إذن؟ وفي عصر المساواة بين المرأة والرجل كيف يمكن للمرأة أن تقبل بشيء لا يقبل به زوجها لو تجرأت وأقدمت عليه؟ بل إنه يمثل اللامفكر فيه أو المستحيل التفكير فيه بالنسبة للرجل العربي. هنا نلاحظ أن المؤلفة تطرح قضية اجتماعية كبيرة. بل وتنتقل أحياناً في الطرح من مرحلة الواقعية على طريقة بلزاك مثلاً إلى مرحلة الطبيعية المحضة أو حتى الفيزيولوجية والبيولوجية على طريقة إميل زولا . تقول في إحدى المقاطع الأكثر جرأة وصراحة في الرواية وذلك على لسان مازن:

«فأنا لا أتوق إلى أن أصبح أباً، ولا أحب بأن تكون زوجتي أماً. وأني لا أستغرب كيف يواظب الرجال على حب زوجاتهم عندما تنتفخ بطونهن وتتباطأ حركاتهن ويغدون على شاكلة براميل تتدحرج إلى جوارهم ! كيف يشعرون بالرغبة تجاههن بعد أن تمتلئ أثداؤهن بالحليب وتغدو ملكاً لرضيع يكشف عنها حتى في الأماكن العامة. أهي الرغبة في الأبوة التي تجعلهم يتعامون عن التشويه الذي يصيب زوجاتهم».

أخيراً لابد أن أتوقف ولو قليلاً عند أسلوب الرواية والاكتشافات اللغوية أو اللفظية التي تنطوي عليها. نحن نعلم أن مشكلة الكتّاب العرب، وبالأخص الروائيين، منذ أكثر من قرن تكمن في المعضلة المحيرة التالية: بأي لغة نكتب؟ فاللغة العربية الكلاسيكية غير لغة الواقع والحياة. وقد دهشت أنا شخصياً عندما جئت إلى فرنسا لأول مرة ووجدتهم يتحدثون على مواقف الباصات أو في الشوارع والمقاهي بنفس اللغة التي يكتبون بها أو يستخدمونها في المدارس والجامعات والكتب والمؤلفات. وحسدت الفرنسيين على هذا الوضع وتحسرت لأننا نعاني من انفصام في الشخصية بين لغة الكتابة، ولغة الحياة اليومية.

بعض الروائيين العرب أبقى على الفصحى في السرد واستخدم العامية فقط في الحوار لكي يبدو أكثر صدقاً وحيوية. والبعض الآخر حافظ على الفصحى في كلتا الجهتين. ومن بينهم هنرييت عبودي. ولكن أي فصحى يا ترى؟ إنها هنا في هذه الرواية سلسة، منسابة، بل وخفيفة الدم في أحيان كثيرة (التهكم والاستهزاء تتبرع بهما المؤلفة، وهما ملح الرواية).إنها ليست فصحى متقعرة أو بعيدة عن الواقع، وإنما هي فصحى حديثة: أي لغة وسطى لا عامية ولا فصحى. وفي بعض الأحيان نجدها مطعمة بألفاظ أو تراكيب مستمدة من الحياة اليومية.

نضرب على ذلك بعض الأمثلة. عندما يتحدث بهاء عن نفسه يقول: فأنا من يتولى «خلق الأجواء» كما يقولون.. (ص ٦) هنا نلاحظ أن الاستعارة من العامية موفقة جداً وناجحة.
أو عندما تقول نجلاء مثلاً: ما كان ينقصني اليوم إلا هذه اللزقة، إلى متى سيظل هذا الغليظ يطاردني؟(ص١٤) هنا نلاحظ أيضاً استخدام عفوي وموفق لكلمتين عاميتين هما : اللزقة والغليظ. ونلاحظ أنه حصل تزحلق معنوي للكلمة الثانية التي كانت تعني الرجل الثخين أو السمين في اللغة العربية الكلاسيكية ولكنها أصبحت تعني المزعج الثقيل الدم. في الصفحة (١٣) هناك أيضاً تعبير عامي مدموج في السياق بشكل موفق: رجل يعاكس امرأة أو يغازلها . لاحظ ما أجمل كلمة «يعاكس» هنا .. إنها عامية ولكن لماذا لا ترتفع إلى مستوى الفصحى؟ وهناك عبارة مليئة بالسخرية الخفيفة والمحببة إلى النفس: أمكث فيها ريثما يأتيني الفرج، إلى أن ينقلع روميو أفندي (إشارة إلى روميو وجوليت على سبيل التهكم). كلمة «ينقلع» من العامية الدارجة ولكن يمكن أن ترتفع إلى مستوى لغة الكتابة، لما لا؟ وإذا لم يحصل ذلك مستقبلاً ويتكرر كثيراً فإن اللغة العربية سوف تتحول إلى مومياء، إلى لغة محنَّطة، لغة موتى، ومن سيحييها، من سينفخ فيها الروح إن لم يكن أدباؤها وشعراؤها ومفكروها؟ لذلك أقول بأن الاختراعات اللغوية التي وردت في الرواية هي من أهم منجزاتها بغض النظر عن مضمونها أو محتواها. يضاف إلى ذلك بالطبع هذا الأسلوب السهل الممتنع والخفيف الظل في معظم الأحيان.
نعم إن المستقبل هو للغة العربية الحديثة التي تعرف كيف تنفصل عن تقعّر الفصحى القديمة دون أن تسقط في حمأة اللهجات الضيقة التي لا يفهمها إلا سكان المنطقة. واللغة العربية الجديدة التي تتشكل تحت أعيننا يوماً بعد يوم من خلال الإذاعة والتلفزيون والجرائد والإبداعات الأدبية والفكرية هي أمل العرب في التوحيد يوماً ما: أقصد التوحيد القائم على الحرية والمضاد لكل أنواع التوحيد التي عرفناها سابقاً.
هناك أمثلة أخرى على الاختراعات اللغوية. نذكر من بينها كلمة «طقطقة» الواردة في العبارة التالية: «دلفت إلى غرفة الجلوس كلص يتسلل خلسة، وأغلقت الباب من ورائي بتؤدة، متفادياً إحداث طقطقة»(ص٢٦).
وحتى كلمة جنتلمان المترجمة بحرفيتها عن اللغة الأجنبية تبدو موفقة وناجحة في العبارة التالية: «فإذا بفارس يعقب ساخراً: جنتلمان مع الجميع إلا مع زوجته!» (ص ٩٧). وأيضاً: «فعندما جاء قالب الحلوى المطلي بالكريما البيضاء » (نفس الصفحة). وأيضاً: «له ! له! له! راح الكاتو.» (ص ٩٨). لا يمكن لكاتب أن يقرب المسافة بين اللغة الفصحى والعامية أكثر مما حصل هنا. إنها لغة حية، حقيقية، مستمدة من نسج الواقع. ثم كلمة «صفرة» بمعني تصفير بالفم والواردة في الروايتين مرات عديدة. إنها ابتكار جديد أيضاً، ثم هذه العبارة : «وقالت وهي تبتعد : أخذنا الحديث والأولاد ينتظرون الخبز لتناول غذائهم ! بخاطرك» (ص ١٠٣).
ثم هذه العبارة : «إنه على غرار كريمة، تلك الإنسانة الطيبة والممحوة التي لم تفكر بنفسها لحظة واحدة طوال حياتها» (ص١٠٥). كلمة ممحوة مترجمة حرفياً عن الفرنسية (EFFACEE)، ولكنها ناجحة جداً ولها مستقبل في رأيي. وذلك لأن الاشتقاقات اللغوية ينطبق عليها قانون داروين أيضاً في الاصطفاء الطبيعي: البقاء الأصلح أو للأفضل. وكم اخترعت المجامع اللغوية العربية من مصطلحات ماتت في أرضها! يكفي أن نذكر كلمة «المنامة» أي البجاما! أو كلمة دار الخيالة: أي السينما! أو الرائي: أي التلفزيون! من يستخدم هذه المصطلحات اليوم؟ إنها كلمات ولدت ميتة. وحدها كلمة الإذاعة أو المذياع نفدت بريشها، وإن كنا نستخدم كلمة الراديو أكثر.. إلخ.
نستنتج من ذلك أن أدباء هذه اللغة ومبدعوها هم المسؤولون بالدرجة الأولى عن توليد لغة عربية حديثة نابضة بالحياة. وهذا لا يعني إلغاء أهمية الأكاديمي أو أعضاء المجامع اللغوية في دمشق أوالقاهرة أو سواهما .. فهؤلاء لهم مهمة خاصة لا مجال للحديث عنها هنا.
ولكم ما معنى اللغة الفرنسية بدون فيكتور هيجو، او بودلير، أو رامبو، أو جيرار دونيرفال، أو بلزاك، أو فلوبير، أو استندال، أو عشرات غيرهم؟ ما معناها بدون ديكارت الذي كان أول من تفلسف باللغة العامية ، أي الفرنسية، وليس باللغة الفصحى اللاتينية؟ الأدباء الكبار هم الذين يخلقون اللغة حتى عندما ينتهكون قوانينها أو قوالبها الجافة، أو لأنهم ينتهكونها. وكل كاتب له معنى يخلق لغته الخاصة عن طريق التراكيب الجديدة والإضافات اللغوية التي يتجرأ على نحتها واشتقاقها. فالأسلوب غلطة كما قال أحد النقاد الفرنسيين، ولكن ليس كل غلطة أسلوب! بمعنى أن «الغلطات» التي يرتكبها الكتاب المبدعون هي وحدها التي تندمج في نسيج اللغة وتضيف إليها مساحة جديدة من الحرية.

مقاربات
لنظرية القارئ

آمنة الربيع*

من الصعوبة بمكان الإحاطة بكل نظريات القارئ في النقد الأدبي. وليس من همنا في هذه القراءة الاستفاضة والاستفادة والوقوف على كل ما كتب عن هذا المكون السردي، لما سوف تلاقيه القراءة من صعوبات تتمثل في عدم العثور على كافة المراجع والدراسات المطلوبة؛ ولأن الكتابة عن هذا المكون لا تنفصل كما سنرى لاحقا عن التطرق إلى أمرين مترابطين هما: الأمر الأول: ويتعلق بما سوف نصطلح عليه بين ثنايا هذه القراءة بمصطلح «الرؤية السردية» والمكونة من الراوي / السارد، والمروي، والمروي له، وهي في رأينا مقولة جامعة ومنفتحة على الراوي كمنتج للسرد وعلاقته بما يرويه ولمن يرويه، وعلى أساس الرؤية السردية، ينهض أي خطاب سردي تخييلي كالرواية والقصة القصيرة.

أما الأمر الثاني: فيحيل إلى ضرورة التطرق لجهود الفلسفة والاتجاهات النقدية واللغوية التي من شأنها أن تثقل عبء هذه القراءة وتشدها إلى جوانب عديدة. لكن الاشارة إلى بعض تلك الاتجاهات والجهود لا يمنع من الأخذ والاستفادة ذات الصلة المباشرة بموضوع قراءتنا.

وتجدر الإشارة إلى أن من أهداف هذه القراءة التطرق إلى مفهوم القارئ، والفرق بينه وبين مصطلح «المروي له» الذي أكد بعض النقاد على ضرورة التفريق بينهما، مع كثير من التأكيدات التي تشير الى صعوبة العثور على مستوياته.

وترمي القراءة الى البحث عن مواصفات «القارئ والمروي» «القارئ والمروي له» في نموذج تخييلي حي ضمن المقاربة التطبيقية عن المسرح ، لنرى مدى تعدد هذا المروي له في النص/ العرض المسرحي، والمغاير كما نعلم، للرواية وللقصة القصيرة.

ولتبسيط هذه النظرية سوف نقربها من خلال عدد من المقاربات نبدأها على النحو التالي:

المقاربة الأولى:
مراودات لما قبل الكتابة

لا أخفي دهشتي من سيل النظريات [المحاكاة، الواقعية، الطبيعية، الرمزية، البنيوية، التفكيكية، موت المؤلف، القارئ العمدة، النص المفتوح، السيميائية، التلقي] التي درسناها في السنة الجامعية الأولى ضمن برنامج الدراسات العليا، إذ استوقفتني رحلة النص والكاتب والقارئ في النقد الأدبي منذ

* كاتبة من سلطنة عُمان

ارسطو حتى منتصف القرن التاسع عشر، وكان مما اكدت وحرصت عليه، قراءة السياق التاريخي والثقافي والاجتماعي والسياسي لأي نظرية نسعى الى تطبيقها على واقع مختلف عن الواقع الذي نبتت فيه تلك النظرية. ومن الضروري أن تتوفر لدينا الرؤية الواضحة والمنهج الذي يخدم الرؤية، فالرؤية في رأيي هي طرح السؤال الذي لا يخلو من منظومة تتكون من أبعاد متداخلة: ثقافية وأخلاقية وفلسفية وسياسية واجتماعية واقتصادية، لا يمكن فيها الفصل بين العام والخاص إلا لغايات إجرائية. بينما المنهج هو أداة واحدة تساندها مناهج وأدوات عدة، يملي استعمالها على الباحث الاستفادة الموضوعية لخدمة تصور الرؤية الكلياني.

وقد راودتني هذه الأسئلة: هل كان السياق الاجتماعي والسياسي والفكري الذي مرت به أوروبا بعد الحرب العالمية الثانية سببا من الأسباب المباشرة أو الخفية، التي دعت الناقد [رولان بارت] للقول بنظرية «موت المؤلف»، وأثراً في نشوء نظرية تقابلها نصطلح عليها بنظرية موت القارئ؟ فقد سارعت التفكيكية إلى إعلان ما يشبه ذلك حين قالت بلا معنى في النص، وأن الدلالة مرجأة. ونحن كما نعلم أن نجاح أية قراءة للنص «التخييلي» إنما يعتمد على ثقافة القارئ؟ ولاشتقاق أية دلالة من القراءة، ينبغي أن يكون القارئ حاضرا في مادة النص؛ حتى يتمكن من انتاج المعنى. فكيف نوفق بين هذه البديهية، وبين الرأي الذي يذهب إليه رولان بارت حين عبر في كتابه [الدرجة الصفر للكتابة] عن الحداثة قائلا: «الحداثة تبدأ بالبحث عن أدب مستحيل»؟! فما مواصفات هذا الأدب المستحيل الذي تبدأ به الحداثة؟ أهو أدب الغيب والماورائيات؟ أم هي كتابة جديدة تكسر أفق كل توقعاتنا ليس للجنس الأدبي فحسب، بل وللكتابة ذاتها؟ والمطلوب على الجهة المقابلة أن يسهم القارئ بواسطة المشاركة على تحريرها وإنتاجها؟

المقاربة الثانية:

لحظات هادئة في حياة قارئ غير قلق

لا جديد في القول أو الطرح إننا نعيش في عصر ثورة الاتصالات التي جعلت من العالم قرية الكترونية كونية صغيرة، هذا الأمر بالضرورة يسهل عملية التأثر والتأثير بين أقطار العالم كافة، وليس ذلك في مجالات الفنون والآداب فحسب، بل وفي أساليب التلقي والدهشة من نمو الحياة وتغير وتسارع أنماط المعيشة. هذا كله من دون شك قد أثر على وظيفة الكتاب / النص الأدبي، ووجه اتجاه القارئ نحو آلية معينة لتحصيل المعلومات. فهل يكتفي القارئ بالمحافظة على عاداته الكلاسيكية أثناء القراءة خاسرا في ذلك الوقت الكثير لتدوين الملاحظات التي استوقفته على هامش الكتاب بالقلم الرصاص، أو تدوينها في دفتر مخصص لذلك وغيرها كثير من العادات، أمام ما تمنحه له البوابة الالكترونية من مواقع توفر عليه الجهد المبذول للقراءة التقليدية؟ فالقارئ الذي يتمكن من قراءة أعمال روائية متباينة مثل [ثلاثية نجيب محفوظ، أو فاوست، أو الدون كيخوته، أو السيدة دالاواي] عبر موقع على شبكة الانترنت لا بد من التساؤل عن نوعية القراء وأنمذجتهم، التي تتجه إليهم هذه المواقع؟ هل هو القارئ العادي الفطري الذي تصفه [فرجينيا وولف] بأنه قارئ أو شخص ثقافته أقل ثقافة من العالم والناقد. فالقارئ العادي هو في آخر الأمر قارئ لا يسعى إلا لتحقيق المتعة قبل أن تكون سبيلا إلى المعرفة أو مجالا لتصحيح آراء الآخرين.

قد يفاجئنا أحيانا بعض المؤلفين حين يوجه إليهم القارئ الأقل ثقافة سؤالا من مثل: ماذا تريد أن تقول أيها الكاتب في عملك الأدبي الفلاني؟ نتوقع أن يجيب المؤلف مثلا: ليس هناك أسرار في الكتاب.أو يا إلهي لقد تعبت طويلا حتى لا يسألني أحدهم هذا السؤال.أو قد ينصح المؤلف القارئ بأن يعيد قراءة الكتاب ثانية، لكن على حد علمي أن التكرار وسيلة للتعليم، وليس وسيلة للفهم وادراك ما بين السطور! وهناك نماذج من المؤلفين الذين يجيبون قراءهم بسؤال المتشكك من مثل: هل قرأت كتابي جيدا؟ ألم تستمتع به صدقا؟ فيصفعه جواب القارئ بأدب جم: نعم قرأته، لكنني لم أفهم ماذا تريد أن تقول.

ويبدو من الاستشهاد السابق أن نماذج هؤلاء القراء يتوفرون في كل زمان، بل ويتناسخون جيلا بعد جيل. فمن هو القارئ الذي يريده المؤلف أن يقرأ عمله الأدبي ويستمتع به، ويفهمه ويتكلم عنه بنوع من المحبة والولاء؟

المقاربة الثالثة:

طموح السرديات وغواية النص الأدبي التخييلي

يثير مكون القارئ ليس في النقد الأدبي والألسني بل وفي النص «الأدبي التخييلي الحداثي المعاصر» مشكلات وأسئلة لا ينفك الباحثون والدارسون والمتلقون من التعرض لها والوقوف عندها والتصدي لمناقشتها. لقد طرح الناقد اللغوي الألسني [جيرالد برنس] البداية الفعلية أكاديميا لإثارة البحث عن «القارئ والمروي له» حين سأل وأظنه كان متضايقا: نحن نتكبد عناء البحث عن مختلف أنواع الرواة [الواسع المعرفة، المصاحب،الضمني] ولا نسأل أبدا عن مختلف أنواع الأشخاص الذين يوجه إليهم الراوي / السارد مهما كانت هيئته الخطاب؟ لذا أخذت جل الدراسات النقدية الحديثة والمعنية بالسرديات أو علم السرد، على الاهتمام بدراسة هذا المكون الخطابي وأنواعه التي يتمظهر فيها [قارئا ضمنيا، قارئا محتملا] مثلما فعلت مع أنواع المؤلف وميزت بين [المؤلف الحقيقي،المؤلف الضمني] كذلك ميزت بين أنواع النصوص [النص المفتوح، النص المغلق،النص المتعالق، التناص].

ولا شك أن للجهود الفلسفية واللغوية والنقدية في الغرب أثرها بهذا المكون الخطابي. فإذا كان الباحث [فلاديمير بروب] هو من استقامت على جهوده السردية الدلالية المعنية بالمنطق الذي يحكم تعاقب الأفعال السردية من دون العناية بالسرد : السرد من حيث إنه الخطاب أو القول الذي يستحضر عالما خياليا مكونا من أشخاص وأفعال وأزمنة وأمكنة، فإن الفضل في شأن الاهتمام بالقارئ والمروي له لا يقتصر على جيرالد برنس، فالباحث [ولفانج إيزر] يعود له الشأن في البحث مطولا عما أسماه بنظرية التأثير والاتصال، أو استجابة الأثر الأدبي على القارئ التي من أهم أهدافها:

- عدم ابتعاد القارئ عن النص والواقع المعيش.
- التأكيد على تحقيق بعدين:

أ- البعد الفني الذي يختص بالنص وصفته اللغوية فوق كل شيء.

ب- البعد الجمالي الذي يختص بنشاط عملية القراءة. لكن إيزر على الرغم من هذه الأهداف الكبيرة والآمال العظيمة لا يقدم لنا معايير أو مواصفات للقارئ المنشود: أهو القارئ العادي الأقل ثقافة، أم المثالي؟ يكتفي إيزر بأن يقول لنا أن لا وجود في الواقع للقارئ الذي ينشده وإنما هو قارئ ضمني، يخلق ساعة قراءة العمل الفني الخيالي، ومن ثم فهو قارئ ذو قدرات خيالية، شأنه شأن النص.

الفصاحة ودلالتها،

وهل هي لغة قريش تخصيصًا؟

فاروق مواسي*

الفصاحة – لغة – تعني الظهور والبيان. نقول «أفصح فلان عن سره» أي أظهره. ونظرًا لكثرة استخدام لفظة «الفصاحة» مؤشرة للبراعة في اللغة ومعرفتها فإن هذه الدراسة تحاول أن تلقي ظلالا على اللفظة، وتذهب إلى أن لغة قريش ليست بالضرورة هي مقياس الفصاحة، ومن جهة أخرى إلى أن لغات/لهجات القبائل الأخرى ليست هي كذلك النموذج الأعلى لهذه الفصاحة. وتصل الدراسة إلى الرأي الذي يرى أن الفصاحة هي في الشيوع والدوران على ألسنة من يوثق بهم من الشعراء والخطباء والكتاب، وذلك ابتداءً من الجاهليين ومنهم من هو من قريش، ومنهم من هو من سواها، وتتويجًا بلغة القرآن الكريم حيث تساوق إعجاز الألفاظ مع إعجاز المعاني، وحيث كان التحدي لأن يأتي أحد بمثله(١)، واستمرارًا بما ينطبق على كل شعر ونثر بسط نفوذه الأدبي.

ولعل سائلاً يسأل: ألم يتفق الرواة والعلماء على أن لهجة قريش هي الفصحى والمثلى(٢)، فكيف يمكن أن ننكر على قريش هذا «المتفق عليه» وبين ظهرانيها ولد الرسول وفي كنفها نشأ؟!

هناك من يعدد لغات القبائل التي نزل بها القرآن كالسيوطي(٣) والزرقاني(٤)، ومنها قريش وهذيل وتميم والأزد وربيعة وهوازن وسعد بن بكر وغيرها. وبالطبع فليس هنا تخصيص أو حصر لقريش. بل إن الحديث الشريف الذي يقول : «نزل القرآن على سبعة أحرف»(٥)– برواياته المختلفة – ومهما اختلفت التفاسير– من شأنه أن يساوي بين لغات القبائل أو لهجاتها، ويجعل لقراءاتها نفس المكانة والأهمية(٦). فالقول الفصل «هكذا أنزلت» في كل مرة يساوي بين القراءات المتباينة.

وقد أتى جواد علي على حجج وبيّنات تلتقي جميعها في دحض الرأي السائد بأن لغة قريش هي الفصحى بين اللغات(٧)، فهو يرى أن القرآن نزل بلسان عربي مبين، و«إنا إنزلناه قرآنًا عربيًا لعلكم تعقلون»(٨)، ولم يذكر القرآن أنه نزل بلغة قريش بالذات وبالحصر، فلغة العرب تشمل المهاجرين والأنصار والبادين والحاضرين والقبائل، والمنتشرة في أرجاء الجزيرة العربية وخارجها، بمعنى آخر قريش وسواها.

ثم إن قريش لم تكن لها السيادة على العرب حتى تسود لهجتها، بدليل أن زعماءها كانوا يستعطفون و/ أو يُستقبلون في بلاط أقيال اليمن وملوك الحيرة وغيرهم، وما «الإيلاف» الذي عقدته قريش إلا نوع من الإتاوة تدفعها قريش للقبائل حتى تسلم تجارتها من الغزو. فما هو المبرر إذن لسيادة عُزيت إليها في مضمار اللغة؟

يقول جواد علي كذلك: «إن القبائل التي كانت تجاور مكة كانت تتكلم بلهجاتها الخاصة بها، وإن أهل الطائف –أي ثقيف– كان لهم لسانهم الخاص، وإن أهل الحجاز –أي قريش وغيرهم– كانوا يتكلمون بلهجات خاصة سماها علماء اللغة «لغة حجازية» ولم يسموها «قرشية».

ثم إن الأسواق التجارية الأدبية كعكاظ مثلا لم يكن لقريش فيها هيمنة لغوية، فالنابغة الذبياني الذي ضربت له قبة من أدم ليحكم بين الشعراء، وكذلك الخنساء وحسان بن ثابت ممن كانوا يتنافسون على القول لم يكونوا هؤلاء من قريش، بل لا نعلم عن أي حَكَم قرشي في هذه الأسواق المختلفة.

* كاتب وأكاديمي من فلسطين

وابن عباس كان يرى أن «الشعر ديوان العرب، فإذا خفي علينا الحرف من القرآن الذي نزله الله بلغة العرب رجعنا إلى ديوانها فالتمسنا معرفة ذلك منه»(١٠)، وكتب التفسير حاشدة بالشواهد الشعرية، وندر منها ما كان لشاعر قرشي. كذلك المعلقات -هذه التي علقت بالأذهان أو كانت كالعِلق، أو عُلّقت في خزائن النعمان، أو على الافتراض البعيد انها علقت على أستار الكعبة - موطن قريش- فكيف يتأتى ألا يكون لقريش مشاركة في هذا الشرف الأدبي لو كانت قريش حقًا عنوان الفصاحة هذه.

يضاف إلى ذلك ما ورد في عيوب اللهجات القبلية المختلفة، فقد ذكروا عنعنة تميم وعجرفية قيس وكشكشة أسد و... ومع ذلك ذكروا ما يعيب قريش أيضًا وهو الغمغمة(١١)- وهي عدم الإبانة في التعبير، كما رأى البعض أن في قريش التضجع(١٢).

ويستند الكثيرون في التدليل على فصاحة قريش ما نُسب إلى الرسول على أنه حديث - «أنا أفصح العرب بيد أني من قريش، ورضعت في بني سعد بن بكر»(١٣).

فإذا صح «الحديث»، ولنفرض صحته، فإن الإشكال يتأتى كذلك في معنى (بيد)، فهل هناك ارتباط بين الجملتين، أو هل هي شهادة على أن قريش هي فصحى العرب. فالحديث كما نرى جاء ليفيد التخصيص، وذلك ليؤكد الفصاحة في الرسول أولا وقبلا، وقد روي عن عمر بن الخطاب أنه قال للرسول: «ما بالك أفصحنا، ولم تخرج من أظهرنا» بمعنى أنك لم تخرج من بيننا، ومع ذلك فأنت الأفصح(١٤).

وليس أدل على كون الفصاحة لم تكن قصرًا على قريش أو لم تكن قريش نموذجًا يُحتذى، أو أن لها اعتبارًا خاصًا أن النعمان بن المنذر قدم على كسرى، فأخذ كسرى يعيب على العرب طعامهم ومسكنهم ولباسهم، فرد عليه النعمان ردًا منافحًا قاطعًا، وحتى ينتصر بحكمة العرب وبلاغتهم، كذلك صحب أكثم بن صيفي وحاجب بن زرارة التميميين والحارث بن عُباد وقيس بن مسعود البكريين، وخالد بن جعفر وعلقمة وعامر بن الطفيل وهم من بني عامر، وعمرو بن الشريد السلمي وعمرو بن معد يكرِب الزُّبيدي والحارث بن ظالم المرّي، فخطب كل منهم خطبته التي كانت حجة في بيانها وفصاحتها(١٥).

من هنا أصل إلى أن الفصاحة لم تكن لقريش حصرًا وقصرًا، وهذا لاينفي بالطبع أنها فصيحة - شأنها شأن القبائل الأخرى، فليس ثمة إثبات قاطع على أن القرآن نزل بلغة قريش بالذات.

وهذا القول يسوقنا إلى نفي الفصاحة المثلى كذلك لدى عرب البادية أو لدى القبائل المجاورة لمكة، مثلا، كبني سعد بن بكر. والاعتراض السائد الذي يذكر لتأكيد الفصاحة في البادية هو «الاسترضاع»، فالنبي عليه السلام كان قد استرضع في بني سعد بن بكر من هوازن. ونحن لو صدقنا أن هذا حديث مع أنه من الغريب -كما أشرت أعلاه- فمن قال إن الفصاحة كانت هدفا في الاسترضاع؟ ويكتسب التساؤل شرعية إذا قرأنا سيرة ابن هشام، حيث نجد ان حليمة السعدية كانت قد جاءت إلى أم النبي بعد انقضاء فترة رضاعه الأولى، وقالت لها: «لو تركت بُني عندي حتى يغلظ، فإني أخشى عليه وبأ مكة»(١٦). من هنا فالاسترضاع كان بغية الوقاية الصحية(١٧)، إذ لو كانت الفصاحة هي المنشودة بعينها لترك الطفل حتمًا في البادية حتى يبلغ أشدّه، وإلى فترة يكون فيها قادرًا على تصريف القول، وإلا فأية فصاحة يكتسبها طفل في السنتين الأوليين من حياته؟!

وهناك ماورد في الحديث «كان ابراهيم مسترضعًا في عوالي المدينة» ويشرح النووي (العوالي) على أنها القرى التي عند المدينة (صحيح مسلم ج١٥، ص٧٥)، وهذه القرى بالضرورة تتأثر بلغة المدينة - في رأيي - أكثر مما تكون هي مقياسًا يُحتذى به، ومثل هذا ما ورد على أن عبدالله بن الزبير الذي ولد في المدينة كان قد استرضع في بني مُزَينة - وهي لا تبعد عن المدينة مسافة كبيرة. فاللغة الحضرية هي اللغة المتداولة أكثر، وهي التي تجافي الغريب بسبب الضرورة أو طبيعة الاستعمال، فقد طالعنا مثلا ما روي عن علي بن الجهم من أنه مدح المتوكل - أولا بألفاظ خشنة هي من بيئة البداوة، فعذرَه الخليفة بسبب ذلك، وطلب من خاصته ان ينعّموا حياته، فيعيش في الترف والغضارة - الأمر الذي جعله يتخيّر اللفظ إلى أن كتب شعره الرقيق اللين الرائق. (انظر: ديوان علي بن الجهم، ص١٤٣).

ومع ذلك فإن ما ورد عن تجوال الرواة وتنقلهم بين القبائل للبحث عن معين اللغة إنما كان بسبب الجمع، ويبدو أن العرب كانوا يرون جمالا معينًا في أهل البادية، وذلك في طريقة عرضهم أو حافظتهم. قال الأصمعي - أخبرني أبو عمرو بن العلاء قال: قال لي ذو الرّمة «ما رأيت أفصح من أمَة بني فلان، قلت لها: كيف مطركم، فقالت: «غِثنا ما شئنا» (بمعنى سُقينا) - المزهر ج١ ص١٣٩ وكذلك في

مادة (غيث) في لسان العرب، فهل هذه الاجابة كافية لهذه الشهادة ؟ ولكن يبدو أن إخراج الكلمات بصورة ما أو لكونها عديمة اللكنة كان كافيًا لهذا التعجب ؛ وعدم اللكنة له تبرير قرآني في نحو قوله تعالى: (وأخي هارون هو أفصح مني لسانًا) (القصص،٣٤).

إذن، ليست منازل بني سعد بن بكر موئلا للفصاحة بالضرورة، فما ورد في الصحيحين «أنا أعربكم، أنا قرشي، استرضعت في بني سعد بن بكر» -الذي ذكرته أعلاه- لا يدل على فصاحة بني سعد، وانما هو إعلام أو مجرد إخبار فقط، ؛ وأنا لا أسأل هنا كذلك عن معنى (أعربكم) تمامًا، وهل هو بالضرورة يعني أفصحكم؟

وثمة مواقف مختلفة نلمح فيها هزء العرب من كلام الأعراب الذين هم «أشد كفرًا ونفاقًا وأجدر ألا يعلموا حدود ما أنزل الله على رسوله»(١٨)، فعيسى بن عمر مثلا يقول « لا آخذ من لغة تميم إلا الهمز، وما سواه من لغتها مرغوب عنه»(١٩)، وعبدالله بن الزبير يخاطب أعرابيًا «سلاحكم رث وحديثكم غث»(٢٠).

وقد ورد في كتاب «جامع الأصول من أحاديث الرسول» قولا عن جابر هو «خرج علينا رسول الله ونحن نقرأ القرآن، وفينا الأعرابي والعجمي، فقال الرسول - اقرأ فكل حسن»(٢١). ونحن نلاحظ هنا هذا التساوي بين الأعرابي والعجمي في مستوى القراءة أو التقبل، فالرسول يجيز ذلك مع اعترافه أن ثمة قصورًا في مستوى التحصيل لدى كليهما.

وقد ذكر الفراء(٢٢): «نجيز للأعرابي الذي لا يتخيّر السلام عليكِم (بكسر الكاف) ولا نجيز لأهل الحضر والفصاحة. كما أن القزاز القيرواني يذكر صراحة في «ضرائر الشعر» عن الإقواء «ولا يجوز لمن يكون مولدًا هذا، لأنه إنما جاء في شعر العرب على الغلط وقلة المعرفة به، وأنه يجاوز طبعه، ولا يشعر به»(٢٣). فهو يستنكر على الحضري أن يلجأ إلى ضرورة شعرية فالمطلوب منه هو أكثر من المطلوب من سواه.

ثم إن الابتعاد عن الأعاجم ليس كافيًا للدلالة على فصاحة العربي، فهذه قريش كان لها اختلاط تجاري مع شعوب أخرى، وما أنكر عليها الفصاحة أحد، كما أن استعمال الغريب من الألفاظ لا يدل بحال على هذه الفصاحة فلفظة (صَهصَلِق) مثلا -بمعنى ذي صوت شديد- فيها صعوبة في النطق وتنافر في الحروف، فما هو وجه الفصاحة فيها؟

من هنا فإني أصل إلى أن الكلام الفصيح هو الظاهر البيّن - كما في دلالة المعنى- الذي تكون ألفاظه مألوفة مأنوسة بين أرباب النظم والنثر دائرة في كلامهم(٢٤). وعلامة اللفظة في فصاحتها أن يكون استعمال العرب الموثوق بعربيتهم لها كثيرًا(٢٥).

يقول الزمخشري: «المراد بالفصاحة أنه على ألسنة الفصحاء من العرب الموثوق بعربيتهم أدور، وهم لها أكثر استعمالا»(٢٦)، ويشير السيوطي كذلك إلى ما نقله عن ثعلب في كتابه «الفصيح»، أن كثرة الاستعمال هي المراد بالفصاحة(٢٧) فيقول: «والمفهوم من كلام ثعلب أن مدار الفصاحة في الكلمة على كثرة استعمال العرب لها، فإنه قال في أول «فصيحه» -هذا كتاب اختيار الفصيح مما يجري في كلام الناس وكتبهم...ولا شك أن ذلك هو مدار الفصاحة»(٢٨). وفي مكان آخر يقتبس الجاربردي في شرح الشافية: «فإن قلت ما يقصد بالفصيح... قلت أن يكون اللفظ على ألسنة الفصحاء الموثوق بعربيتهم أدور واستعمالها لها أكثر»(٢٩)، كما يستشهد بقول أبي عمرو بن العلاء عندما سئل عن الفصاحة فقال: «أحمل على الأكثر»(٣٠).

الفصاحة، إذن، تقاس بمدى شيوعها على الألسنة وذيوعها لدى العرب وخاصة ممن «يوثق بعربيتهم» وهنا «مربط الفرس» كما يقولون.

ومهما يكن التساؤل عن هؤلاء الذين يوثق بعربيتهم، ومهما تكن الإجابات فقد كان اتفاق في كتب البلاغة المختلفة على أن الكلمة يجب أن تخلو من تنافر حروفها، وألا تكون صعبة اللفظ أو غريبة نادرة الاستعمال تحتاج إلى تكلف الشرح، وألا تكون مخالفة للقياس اللغوي كأن يقول قائل «الأجلل» بدلا من «الأجل».

أما الكلام الفصيح فهو السهل الألفاظ، الواضح المعنى أو العبارة، ليس فيه ولع باعتماد الإغراب أو توالٍ في الإضافات، وليس فيه تعقيد في التركيب ليؤدي إلى الغموض بسبب اللفظ. ومن الكلام ما يكون أيضًا بليغًا إذا استوفت الفصاحة فيه الأداء البياني أو البديعي، او أدت معاني مستجدة حسب مقتضى الحال.

أما المتحدث الذي يوصف بالفصاحة، فهو قادر على التعبير بكلمات وجمل هي فصيحة ومنها ما هو بليغ في سياقة الجمالي. ووصف العرب المتحدث الفصيح بأنه - غالبًا - لا يتلعثم ولا يتلكأ، ويكون حاضر البديهة ينساب (أو ينثال) القول على لسانه. وهو يخضع لمقاييس متفق عليها لغويًا،

ويطلع على مفردات العربية وأساليبها، وله دراية بفنون القول أو الخطاب.

وبالطبع فإن المقاييس التي يخضع لها الكاتب أو الخطيب الفصيح هي المتعارف عليها، ومع ذلك ثمة تجديد وإبداع هنا وهناك، ويكتسب التجديد أو الإبداع صدقية وتبريرًا إذا ما كان صاحب الخطاب مشهودًا له أو أن له آثارًا مشهورة ومواقف لغوية يعرفها الدارسون على اختلاف طبقاتهم ومستوياتهم. ان الذين «يوثق بعربيتهم» لديهم جواز مرور يقتحمون من خلاله السائد والراكد، ويأتون بما هو غير مطروق (أي على طريق لغوي لم يسلكه أحد).

أخلص إلى القول إن الفصاحة لم تكن قصرًا وحصرًا في قريش، ولم تكن كذلك منشودة باعتبارها مثلا أعلى في قبائل متاخمة للحضر كبني سعد بن بكر مثلا. وهذا – بالطبع – لا يعني أن ننفي الفصاحة عن قريش أو القبائل الأخرى، ففيها جميعها ما دار على الألسنة – ألسنة الشعراء والكتاب والخطباء جيلا بعد جيل. كان ذلك أولا في لغة من يوثق بهم لغة وأدبًا من الجاهليين، ثم أصبح القرآن الكريم موئلا للفصاحة ومثلا أعلى مازال يحتذي جيلا بعد جيل، ومدعاة ذلك أنه دارج على أسلات الألسنة، مكرورًا في كل حين، فيكتسب بالتكرار عذوبة تحليها محاولات متجددة لاكتشاف طاقة المعاني في آي الذكر الحكيم.

وإذا كان ذلك كذلك، فإن الفصاحة تكون في اللفظة المفردة غير المتكلفة وغير الغريبة، وتكون في الجملة سهلة الأداء وواضحة العبارات – وقد تكون هذه الجمل بليغة وقد لا تكون –، ثم إن المتحدث يقتضي بعض المواصفات حتى يكون فصيحًا، فلا يخالف القياس اللغوي المتعارف عليه، وعندها يتجاوب المتلقون مع عبارته ويواصلون بينها وبين ما يعرفون. وهو في إتقانه اللغة السائدة يستطيع أن يقتحم أو يبتكر عوالم جديدة من الفصاحة الجديدة، لتظل المقاييس في حركة تغيير متواصلة.

الهوامش

(١) انظر سورة البقرة ٢٤، الإسراء.....٨٨.
(٢) انظر مثلا: السيوطي، المزهر ج١، ص٢٠٩، ابن فارس، الصحابي ص ٢٨، ابن جني، الخصائص ج٢، ص١٢. وقد أورد السيوطي قولا لثعلب «كانت قريش أجود العرب انتقادًا للأفصح من الألفاظ وأسهلها على اللسان عند النطق وأحسنها مسموعًا وبهم اقتدي» (المزهر، ج١، ص٢١١).
(٣) السيوطي: الإتقان في علوم القرآن، ج١ ص١٣٥.
(٤) الزرقاني: مناهل العرفان في علوم القرآن، ج١، ص١٧٣.
(٥) صحيح البخاري ٦/١٨٥.
(٦) ابن فارس: الصاحبي، ص٢٩.
(٧) جواد علي: المفصل في تاريخ العرب قبل الاسلام، ج٨، ص ٦٢٤ – ٦٧١.
(٨) سورة يوسف ٢، انظر كذلك الرعد ٣٧، طه ١١٣، الزمر ٢٨، فصلت ٣، الشورى ٧، الأحقاف ١٢، الشعراء ١٩٥، النحل ١٠٣، الزخرف ٣.
(٩) جواد علي: المفصل... ج٨، ص٦٤٩.
(١٠) السيوطي، الإتقان، ج٢ ص٥٥.
(١١) انظر الزبيدي، تاج العروس ج٩/٦ مادة غمم. ومن الطريف أن أذكر هنا أن ابن منظور في لسان العرب قد أورد ما ينفي الغمغمة عن قريش، وذلك في حديث جرى مع معاوية، فالغمغمة وردت هنا على أنها لقضاعة وليست لقريش (انظر مادة غمم).
(١٢) السيوطي، المزهر ج١ ص٢١١، وقد صوب عبد السلام هارون كلمة «قريش» فجعلها «قيس» وذلك في شرحه لـ مجالس ثعلب، القسم الاول، ص٨١ وقال عن (التضجع): «لم أجد من يفسره، ولكن اشتقاقها اللغوي يوحي بأن معناها الإحالة، وفي لسان العرب – الإضجاع من الحركات مثل الإمالة والخفض».
(١٣) هذا المأثور لم أجده في كتب الحديث الستة بهذا النص، بينما ورد في المزهر للسيوطي عن النص الأول أنه من غريب الحديث وقال:«ورووه أيضًا – أنا أفصح من نطق بالضاد بيد أني من قريش (المزهر، ج١، ص٢٠٩) ويلاحظ الاختلاف بل التكلف في الصياغة في نحو «أفصح من نطق بالضاد». وقد ورد المأثور – في النص الذي ذكرناه أولا – في لسان العرب في مادتي (بيْد) و (ميْد) – وهي لغة في الأولى بمعنى غير، وقيل معناها (على أن) وفسرها بعضهم (من أجل أني) والمقصود (وإن كنت). أخلص إلى القول إن ثمة إرباكًا في صيغة النص أولا وفي المعنى ثانيًا.
(١٤) السيوطي، المزهر ج١، ص ٢٠٩.
(١٥) انظر صفوت: جمهرة خطب العرب (ج١)، ص٥٥ وما بعدها.
(١٦) ابن هاشم. السيرة النبوية ج١، ص ١٦٤.
(١٧) مما يشير إلى أن الاسترضاع في البادية كان بقصد نشدان الفصاحة ما استشهد به الجاحظ أن عبد الملك قال بعد أن لحن ابنه الوليد: «أضر بالوليد حبنا له، فلم نوجهه للبادية» (البيان والتبيين، ج٢، ص٢٠٥، لكن هذه الرواية وردت مغايرة في العقد الفريد ج٢، ص٤٣٩، والنص هو: «أضر بنا حبنا للوليد فلم نؤدبه، وكأن الوليد أدّبنا» وذلك دون الإشارة إلى البادية.
(١٨) سورة التوبة، ٩٧، والسؤال هو: هل يعقل أن يكون كلام هؤلاء النموذج الأعلى لاحتذاء الفصاحة، فحتى إمامتهم بأهل الحاضرة ممنوعة (في كثير من التفاسير) «ولا يؤم أحدهم وإن كان أقرأهم» (انظر تفسير القرطبي ج٧–٨، ص١٤٨).
(١٩) ابن منظور، لسان العرب، ج١، ص٢٢.
(٢٠) الجاحظ، البيان والتبين، ج١، ص١٧٣، وليس أدل على ذلك من الألفاظ التي اتفق العرب على عدم فصاحتها نحو «مسحنفرة، تكأكأتم، بُعاق ونحوها– هي من لغات القبائل في البوادي.
(٢١) ابن الأثير: جامع الاصول، ج٣، ص٧.
(٢٢) الفراء، المذكر والمؤنث، ص٩٥.
(٢٣) القزاز، ضرائر الشعر، ص٧٩.
(٢٤) انظر: طبانة بدوي – البيان العربي، ص٢٠٤ الذي يوافق ما أورده ابن الأثير في المثل السائر، كما يستشهد بعبد القاهر الجرجاني في دلائل الإعجاز الذي أولى أهمية لأن تكون اللفظة مألوفة مستعملة وفي تركيب ملائم.
(٢٥) القزويني: الإيضاح ص٧٤، وبالطبع فالمشكلة هنا هي في معنى «الموثوق بعربيتهم»، ولكن الحل يتأتى مرة أخرى بكثرة استعمال أدبهم والاعتراف بقدراتهم.
(٢٦) الزمخشري، الكشاف ج٢، ص٢٣١، انظر كذلك ابن جني: «الخصائص ج٢، ص١٢٧ حيث تقبل الفصاحة ممن يوثق بعربيتهم «كقبول القاضي شهادة من ظهرت عدالته – وإن كان يجوز أن يكون – الامر عند الله بخلاف شهادته. (انظر أيضًا الملاحظة ٢٥).
(٢٧) المزهر ج١، ص١٨٥.
(٢٨) ن.م. ص. ٢١.
(٢٩) ن.م. ص ١٨٧ وورد كذلك في تاج العروس (مادة فصح):« وقال أئمة المعاني حيث ذكر أهل اللغة الفصاحة فمرادهم بها كثرة الاستعمال.
(٣٠) المزهر ص.١٨٧.



A Cultural Quarterly in Arabic

Editor - in - Chief:

Saif Al Rahbi

P.O. Box, 855. Postal Code.. 117. Al-Wadi Al-Kabeer.
Sultanate of Oman. Tel.: 601608 Fax.: 694254

الإشراف الفني والإخراج والتنفيذ
خلف العبري

عنوان نزوى على شبكة الانترنت
www.nizwa.com

البريد الالكتروني
nizwa99@omantel.net.om

طبعت بمطابع: **مؤسسة عُمان للصحافة والأنباء والنشر والاعلان**
ص.ب : ٩٧٤ مسقط الرمز البريدي ١١٣ سلطنة عمان، البدالة : ٦٠٤٤٧٧ ، فاكس : ٦٩٩٦٤٣
الاعلانات : العمانية للاعلان والعلاقات العامة مباشر : ٦٠٠٤٨٣، ٦٩٩٤٦٧، ص.ب٣٣٠٣ روي الرمز البريدي ١١٢ سلطنة عُمان

Printers and Publishers : OMAN ESTABLISHMENT FOR PRESS, NEWS, PUBLICATION AND ADVERTISING
P.O. Box, 974. Postal Code.. 113. Muscat. Sultanate of Oman. Tel.: 604477 Fax.: 699643
Advertising: Al-OMANEYA ADVERTISING & PUBLIC RELATIONS Tell.: 600483, 699467, P.O. Box 3303. P.C. 112 Ruwi Sultanate of Oman

إشـــارات

- **المواد المرسلة للمجلة لا ترسل الى أية جهة أخرى للنشر وإلا سنوقف – أسفين – التعامل مع أصحابها.**
- المواد المرسلة تكتب بخط واضح أو تطبع بالآلة الكاتبة. ويفضل إرسالها على قرص مدمج أو بالبريد الالكتروني.
- **ترتيب المواد في سياقها المقروء في المجلة على هذا الحال أو غيره خاضع لضرورات فنية وإخراجية.**
- نعتذر لعدم الرد على جميع الرسائل الواردة من قبل أصدقائنا الكتاب والفنانين وترسل لمن تقبل موادهم خطابات بتأكيد النشر.
- المواد التي ترد للمجلة لا ترد لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر وأحيانا تخضع لمقياس زمني طويل نسبيا بسبب فصلية الاصدار.

♦ ♦ ♦

العـــدد التاسع والثلاثون
يوليو ٢٠٠٤م - جمادى الأولى ١٤٢٥هـ

▶ **الغلاف الأول:** صورة للفنان ابراهيم البوسعيدي – سلطنة عُمان

الغلاف الأخير: لوحة للفنان: كرمل المناصرة – فلسطين ◀

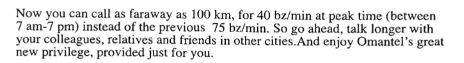
Rate Reduced

by 47%

National Long Distance
Call Rates

from fixed line
to fixed line

Telephones





saboart

OMAN TELECOMMUNICATIONS COMPANY
www.omantel.net.om

آسية البوعلي- هومي بابا- ثائر ديب - مفيد نجم- استيفان تدوروف- أنور المرتجي- طه باقر- تركي علي الربيعو- عبدالرحمن منيف- محمد عبدالمطلب- محمد بن قاسم ناصر بوحجام- شربل داغر- هيمت- مها لطفي- بول شاؤول- حكيم ميلود- رشا عمران- جرجس شكري- تهامة الجندي - آمال موسى- ابتسام أشروي- نبيل سبيع- وضاح اليمن- هشام بحري- جمال بدومة- برنارد مازو- عادل الكلباني- باسل عبدالله - كامل يوسف حسين- مازن حبيب - هاديا سعيد- علويّة صبح- مي التلمساني- هاشم صالح- آمنة الربيع.



نزوى

NIZWA

مجلة فصلية ثقافية